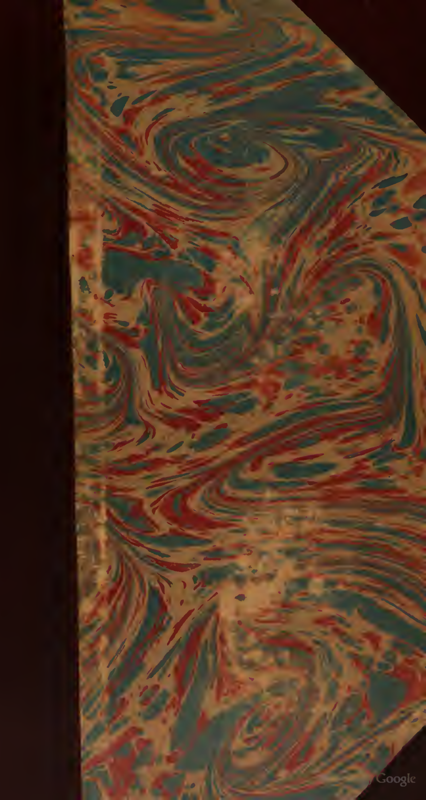
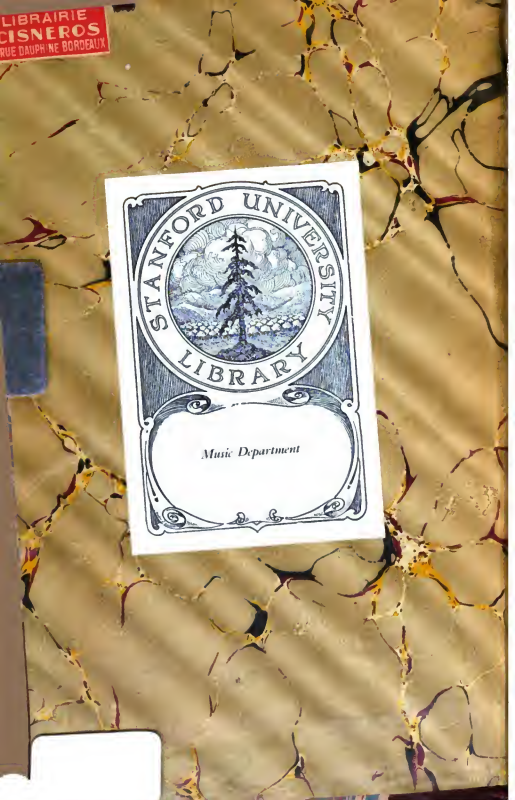



LIBRAIRIE
CISNEROS
RUE DAUPHINE BORDEAUX
STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department



# BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

# DES MUSICIENS

---

TOME HUITIÈME

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

# BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

# DES MUSICIENS

ET

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

**DEUXIÈME ÉDITION**

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ


PAR F.-J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.


TOME HUITIÈME




PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET C^IE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1878



# BIOGRAPHIE

## UNIVERSELLE

# DES MUSICIENS

## S

**SEBASTIANI** (Jean), maître de chapelle de l'électeur de Brandebourg, né à Weimar, dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié de sa composition une *Passion* à cinq voix et six instruments, avec basse continue, Kœnigsberg, 1672, in-fol. On connaît aussi sous son nom un recueil de chansons spirituelles et mondaines intitulé : *Geist-und weltliche Lieder in Melodien gesetzt ;* Hambourg, 1675, in-fol.

**SEBASTIANI** (Ferdinand), virtuose sur la clarinette, est né à Naples, vers 1800. Ancien élève du collége royal de musique de cette ville, il y devint professeur de son instrument, et occupa en même temps la place de première clarinette solo du théâtre de Saint-Charles. En 1828, il a fait un voyage à Paris, et s'y est fait entendre avec succès. On a gravé de sa composition : première et deuxième fantaisies pour clarinette et piano, sur des motifs d'opéra ; Paris, Pacini ; Cavatine de *Norma*, variée pour clarinette et piano ; Milan, Ricordi.

**SÉBASTIEN** (Claude), de Metz, ainsi désigné parce qu'il était né dans cette ville, y était organiste vers le milieu du seizième siècle. Il n'est connu que comme auteur d'un livre rare et singulier, intitulé : *Bellum musicale, inter plani et mensurabilis cantus reges, de principatu musicæ provincia obtinendo contendentes ;* Argentorati, ex officina Machæropœi, 1553, in-4° de vingt et une feuilles. A la fin du frontispice, on lit : *Habes, candide lector, in hoc bello musicali, non solum omnes controversias musicorum hinc inde agitatos, verum etiam quidquid in artificium ipsius musices pertinet, opus suis figuris et notis illustratum, quale antehac neque visum neque auditum.* Cette prétention de Sébastien est assez mal fondée, car on ne trouve rien dans son ouvrage, concernant la musique mesurée, qui ne soit dans ceux de plusieurs auteurs antérieurs, notamment dans les livres de Gafori et d'Ornithoparcus (*voyez* ces noms). Deux autres éditions, datées de 1563 et de 1568, in-4°, ont été publiées également à Strasbourg. L'édition de 1563 est à la Bibliothèque impériale de Paris. Quelques exemplaires de celle-ci portent la date de 1564. Le livre de Sébastien est une plaisanterie sérieuse sur les discussions agitées de son temps concernant la prééminence du plain-chant et de la musique mesurée. Il suppose que la musique est un pays divisé en plusieurs provinces, dont il décrit la situation, ainsi que la frugalité et les mœurs des habitants. Deux frères règnent, l'un sur la province du plain-chant, l'autre sur celle du chant figuré : généalogie de ces princes. L'envie et l'ivrognerie brouillent les deux frères. Chacun d'eux publie un manifeste et se prépare à la guerre. Plusieurs nations viennent au secours du roi du plain-chant ; le pape, les cardinaux, évêques, abbés, chanoines, et même les ministres luthériens avec leurs femmes, fournissent leur contingent. Les paysans avec des fourches, des haches et des faux, enfin une troupe de racleurs et de gens qui chantent faux se rangent sous les drapeaux de la même armée. Celle du roi du chant figuré est composée des mesures, des modes, des temps, des prolations. Ces princes du sang commandent chacun un corps de troupes composé de notes rangées en ordre de bataille suivant leur espèce. Les discants (dessus),

ténors et basses sont les troupes auxiliaires. Lamentation de tout le peuple musical à l'approche de la guerre. Dispositions des chefs pour la bataille générale. Le combat s'engage : quelques notes y reçoivent tant de contusions, qu'elles deviennent toutes noires. Les succès se balancent d'abord des deux côtés et semblent un instant favoriser l'armée du plain-chant; mais la victoire se décide enfin pour le roi de la musique mesurée. Les deux frères se réconcilient; des plénipotentiaires sont nommés de part et d'autre; ils fixent les limites de chaque royaume. L'ouvrage est terminé (depuis le chapitre 29e jusqu'au 36e) par des définitions et explications des parties principales de chacun des deux genres de musique, que Sébastien a extraites en grande partie du traité d'Ornithoparcus. Le livre est précédé par une bonne et savante préface. Sébastien a eu quelques imitateurs dans le genre de la plaisanterie de son ouvrage. *Voyez* Sartorius (Érasme) et Beer (Jean).

**SEBENICO** (D.-Jean), professeur de chant, bon ténor et compositeur, naquit à Venise vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut élève de Legrenzi (*voyez* ce nom). Attaché d'abord comme chanteur à la chapelle de Saint-Marc, il fut ensuite maître de chapelle à Cividale, dans le Frioul. En 1692, il fit représenter au théâtre *S. Giovanni* e *Paolo*, de Venise, son opéra intitulé l'*Oppresso sollevato*. Il a laissé en manuscrit de la musique d'église.

**SECANILLA** (D.-François), compositeur et écrivain espagnol sur la musique, naquit le 4 juin 1775, dans la petite ville de Corollera, diocèse de Saragosse. Il fit son éducation musicale comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame *del Pilar*, de Saragosse, y eut pour maître de chant José Gil de Palomas, et apprit la composition sous la direction de Xavier Garcia. En 1797, il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Alfano, qu'il échangea, en 1800, pour celle de la cathédrale de Calahorra, dans la province de Logrono. Il y obtint un canonicat, en 1823, et y mourut le 26 décembre 1832. Musicien instruit, il a écrit beaucoup de messes, hymnes, motets, Vilhancicos (chants de Noël). M. Eslava (*voyez* ce nom) a publié une des messes de Secanilla, dans la seconde série de la *Lira Sacro-Hispana* (dix-neuvième siècle). Le chanoine Secanilla a laissé en manuscrit divers traités de musique en langue espagnole, à savoir : 1° *Théorie générale de la formation de l'harmonie*, et, en particulier, de la préparation et de la résolution des dissonances. 2° *Des effets de la musique*. 3° *Tableau des accords*. 4° *Méthode théorique et pratique pour composer la musique dans le style moderne*. 5° *Caractère de la musique d'église*. 6° *Traité des propriétés des modes, des voix et des instruments*. 7° *Traité de la décadence de la musique*. 8° *Opinion sur le système de Guido* (d'Arezzo). 9° *Observations contre la Génophonie de Viruès*. 10° *Notes curieuses comme additions à la Escuela de Musica du P. Nassare*.

**SECHTER** (Simon), organiste de la cour de Vienne, est né le 11 octobre 1788, à Friedberg, en Bohême. Il était déjà âgé de onze ans lorsqu'il reçut les premières leçons de musique, et lorsqu'il fit ses premiers essais de composition, il ignorait absolument la théorie de l'harmonie. En 1804, il se rendit à Vienne, où son compatriote Kozeluch, et Hartmann, élève de Streicher, lui donnèrent quelques leçons de piano. Après sept années d'une existence précaire et pénible, Sechter obtint la place de maître de musique à l'institut des aveugles; puis l'abbé Stadler, qui avait apprécié son mérite, le fit entrer à la chapelle impériale, en qualité de surnuméraire. Dans la suite il y obtint la place d'organiste, qu'il occupa longtemps. Parmi les œuvres de Sechter, on remarque : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse; Vienne, Pennauer. 2° *Les quatre tempéraments*, plaisanterie musicale pour deux violons, alto et basse, op. 6; Vienne, Cappi. 3° Trois fugues pour piano ou orgue, op. 1; *ibid*. 4° Trois *idem*, op 2; *ibid*. 5° Vingt-quatre versets pour l'orgue, op. 3, *ibid*. 6° Trois fugues *idem*, op. 4, 5, *ibid*. 7° Six préludes *idem*, op. 8; *ibid*. 8° Trois fugues *idem*, op 9; *ibid*. 9° Douze versets et une fugue, *idem*, op. 12; *ibid*. 10° Prélude, fugue, canon et rondo, op. 13; *ibid*. 11° Six préludes, *idem*, livre II, op 14; *ibid*. 12° Canons *idem*, op. 15; Vienne, Mechetti. 13° Deux thèmes de Mozart, traités en contrepoint, op. 17; *ibid*. 14° Trois fugues, op. 20; Vienne, Cappi. 15° Trois préludes, op. 21; Vienne, Pennauer. 16° Trente-deux versets faciles pour l'orgue, op. 22; Vienne, Cappi. 17° Deux fugues sur la mélodie du cantique : *Grosser Gott, wir loben dich*, op. 48; Vienne, Diabelli. 18° Vingt fugues sur des chants d'église, op. 50; *ibid*. 19° Vingt-quatre préludes dans tous les tons, op. 52; Vienne, Artaria. 20° Fugue funéraire pour les obsèques de l'abbé Stadler, op. 55; Vienne, Diabelli. 21° Deux préludes, dans le style de Palestrina, op. 56; *ibid*. 22° Deux fugues, op. 61; Vienne,

Mechetti. 23° Plusieurs cahiers de variations pour le piano. 24° Messe brève à quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 18 (en *fa*); Vienne, Cappi. 25° Messe avec un *Tantum ergo*, graduel et offertoire, pour soprano et alto avec orgue, op. 54; Vienne, Diabelli. 26° Des chants à plusieurs voix avec accompagnement. 27° *Wichtiger Beitrag zur Fingersetzung bei dem Pianoforte-spiel*, etc. (Essai important sur le doigter et le jeu du piano, etc.), op. 42; Vienne, Tresentzky. Outre ses ouvrages publiés, Sechter a en manuscrit environ vingt-cinq messes avec les graduels et offertoires, dont deux dans le mode phrygien, des graduels, *Te Deum*, et beaucoup de pièces d'orgue, un concerto pour piano, etc. Sechter a formé beaucoup d'élèves pour la composition et a publié un bon ouvrage intitulé : *Die Grundsætze der musikalischen Komposition* (Les principes purs de la composition musicale); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1853-1854, trois vol. gr. in-8°.

**SECKENDORF** (Charles-Sigismond, baron DE), ambassadeur du roi de Prusse au cercle de Franconie, naquit à Erlangen, le 26 novembre 1744, et mourut à Anspach, le 26 avril 1785, peu de temps après sa nomination d'ambassadeur. Il a fait imprimer à Weimar trois recueils de chansons avec accompagnement de piano, de sa composition, en 1779, 1780 et 1782. On connaît aussi sous son nom, en manuscrit, six quatuors pour deux violons, alto et basse.

J'ignore si madame Caroline de Seckendorf, auteur de plusieurs compositions pour le piano et le chant, est fille ou femme de ce seigneur. On a gravé sous ce nom : 1° Variations sur un air autrichien, pour piano seul; Berlin, Concha. 2° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano; Augsbourg, Gombart. 3° Douze *idem*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

**SEDLAZEK** (Jean), virtuose sur la flûte, est né le 6 décembre 1789, à Ober-Glogau, dans la Silésie. Fils d'un tailleur, il apprit d'abord la profession de son père, et se livra à l'étude de la flûte dans ses moments de loisir. A l'âge de vingt et un ans, il se mit à voyager comme garçon tailleur. A Troppau, il travailla chez un maître qui lui procurait quelquefois le plaisir d'aller au théâtre entendre les opéras qu'on y représentait. De là il se rendit à Olmutz, puis à Brunn, et enfin à Vienne, où il commença à substituer la carrière de la musique à sa profession de tailleur, en se faisant employer comme flûtiste dans des sérénades et des bals. Son talent s'étant développé par l'exercice, il put entrer dans un orchestre, et dès lors il renonça à toute autre occupation que celles de sa nouvelle profession. Bientôt son nom acquit de la célébrité, et son habileté sur la flûte ne fut plus contestée. Il commença, en 1818, à parcourir l'Allemagne pour y donner des concerts, puis visita l'Italie, joua devant les souverains rassemblés au congrès de Vérone, et se rendit à Naples, en 1820. Après trois années de séjour en cette ville, il s'embarqua pour la Sicile, en 1823. Un tremblement de terre l'obligea à quitter Palerme pour se rendre à Rome pendant la semaine sainte. De retour à Naples, il s'y fit entendre avec de brillants succès, ainsi qu'à Florence, à Modène, à Parme, à Gênes, à Turin, à Venise, à Trieste et à Vienne, d'où il alla visiter ses parents, dans sa ville natale. Puis il se rendit à Paris, où il fit peu de sensation. En 1826, il s'est fixé à Londres, où je l'ai entendu, en 1829. Il s'y est marié peu de temps après. Sedlazek avait une grande volubilité dans les traits brillants, mais il était inférieur aux habiles flûtistes français pour la qualité du son et pour le style. On a publié de Sedlazek que des variations sur l'air *God save the King*, des contredanses pour deux flûtes, et quelques autres bagatelles.

**SEDLEZKI** (Jean-Balthazar), luthiste, né à Augsbourg, en 1727, s'est fait connaître par diverses compositions pour son instrument, qu'on trouvait autrefois en manuscrit chez Lotter à Augsbourg et chez Breitkopf. Cet artiste vivait encore sans emploi à Augsbourg, en 1771.

**SEDMICK** (....), bon facteur d'orgues de la Bohême, vivait à Prague dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° Le grand orgue des Dominicains, à Prague, qui, après la suppression du couvent, fut transporté à Trautenau. 2° Un bon orgue à l'église Saint-Laurent de Reichenberg, achevé en 1769.

**SEDOTI** (Joseph), habile sopraniste, né en 1710, à Arpino, petite ville du royaume de Naples, étudia dans l'école de D. Gizzi, et fut compagnon du célèbre Gizziello. Après avoir chanté à Rome, et sur les divers théâtres d'Italie et en Angleterre, il se retira dans sa patrie, où il mourut en 1780.

**SEDOTI** (le chevalier Philippe), probablement de la même famille que le précédent, naquit à Arpino, en 1716, et mourut dans la même ville, en 1784. Après avoir étudié le chant sous D. Gizzi, il passa au service de Fré-

dérie le Grand, roi de Prusse, et resta attaché à cette cour pendant vingt-neuf ans.

**SEDULIUS** (Caius-Cælius), prêtre et poëte, vécut dans le cinquième siècle de l'ère chrétienne. Tritbème l'a fait naître en Irlande, d'autres en Écosse, et même en Espagne; mais on ne possède aucun renseignement certain sur son origine. On lui doit un poëme sur les miracles de Jésus-Christ, intitulé : *Paschale. Carmen*, qui a été imprimé plusieurs fois. On lui attribue aussi les paroles et le chant de l'hymne *A solis ortus cardine*.

**SEEBACH** (Jean-André), né à Tiefenthal, près d'Erfurt, le 14 janvier 1777, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et en apprit avec facilité les éléments, sous la direction de son père. A l'âge de treize ans, il reçut des leçons d'orgue de Kittel (*voyez* ce nom); mais il ne put rester longtemps sous la direction de cet excellent maître, car au mois d'octobre 1791, il dut entrer pour cinq ans chez le musicien de ville Rose, à Ronnebourg. Admis, en qualité de cor, à l'orchestre du théâtre de Magdebourg, en 1796, il y fit la connaissance de Pitterlin et de Zacharie, qui lui enseignèrent l'harmonie et le contrepoint. En 1799, Seebach fut nommé organiste du couvent de Birge, et vers le milieu de 1815, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Ulrich, à Magdebourg, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 28 juin 1825. Seebach était bon organiste, pianiste distingué, et jouait bien du violon, de l'alto et du violoncelle; mais il brilla surtout comme directeur d'orchestre dans les concerts de la loge des francs-maçons. On ne connaît de la composition de cet artiste que quelques chorals, des compositions maçonniques, et de petites pièces d'orgue.

**SEEBER** (Nicolas), organiste et constructeur d'orgues à Rœhmhild, dans le duché de Saxe-Meinungen, naquit à Hayna, près de cette ville, en 1680. Après avoir fréquenté l'école de son pays natal, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à onze, il reçut jusqu'à sa quinzième année des leçons de l'organiste Jean-Gunther Harrass, pour le clavecin. Il se livra ensuite à l'étude de la construction des orgues, et y devint fort habile. En 1705, on lui offrit une place d'organiste à Amsterdam, mais le duc Henri de Rœhmhild lui ayant offert à la même époque la place de musicien de la cour, réunie à celle d'organiste de la ville, il préféra cette position, qui lui permettait de rester dans sa patrie. Il mourut à Rœhmhild, au mois d'avril 1739, laissant en manuscrit deux années complètes de musique d'église. Comme facteur d'orgues, il a construit cinquante-six instruments dans le duché de Saxe-Meinungen ainsi que dans les principautés de Wurzbourg, de Bamberg et de Hildburghausen.

**SEEGR** (Joseph), dont le nom a été défiguré en ceux de **SEGER**, **SÆGER** et **ZEKERT**, fut un des meilleurs organistes de l'Europe, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il naquit en 1716, à Rzepin, près de Meinik, en Bohême. Il apprit si jeune les éléments de la musique, qu'il n'avait lui-même conservé aucun souvenir de sa première éducation musicale. Il trouva dans cet art les ressources nécessaires pour aller faire ses études littéraires à Prague, où il obtint le grade de bachelier ès lettres au collége des Jésuites. Après avoir achevé ses humanités, il prit la résolution de se livrer exclusivement à l'étude de l'orgue et de la composition : son premier maître fut un franciscain, très-habile organiste, nommé Bohuslaw Czernohorsky, qui lui communiqua pour son instruction les livres de Fux et de Berardi, ainsi que les compositions de Palestrina, Marcello et Caldara. Les partitions de ces grands maîtres furent la source où Seegr puisa les connaissances les plus solides dans l'art d'écrire. Jeune encore, il était déjà l'organiste le plus remarquable de la Bohême. Il avait obtenu une place de second violon à l'église Saint-Martin; elle lui procura de fréquentes occasions d'entendre l'excellent organiste Zach, qui était attaché à cette église. Lorsque Zach s'éloigna de Prague, il déclara hautement que Seegr était le seul organiste de cette ville qui pût le remplacer. Ce fut lui, en effet, qu'on choisit pour cet emploi, et pendant cinq ans il fut à la fois organiste de Saint-Martin, et premier violon de l'église dans le Thein. Pendant quarante et un ans il remplit ensuite la place de premier organiste de cette dernière, à laquelle il joignit, pendant trente-sept ans, celle d'organiste de l'église des Frères de la Croix. Lorsque l'empereur Joseph II visita Prague, en 1781, il fut si charmé du talent de Seegr, qu'il voulut l'attacher à sa cour; mais lorsque la nomination de l'artiste parvint à Prague, Seegr avait cessé de vivre, le 22 avril 1782, à l'âge de soixante-six ans. De magnifiques funérailles lui furent faites; tous les artistes de la Bohême s'étaient fait un devoir d'y assister : à leur tête se trouvaient ses élèves Missliwezcck, Jean Kozelucb, Koprziwa, Kucharz, Skrydaneck, etc. Toute la collection de musique de Seegr, ainsi que ses compositions, devinrent l'héritage de son gendre Fiehig;

mais le directeur de concert Ernst, de Gotha, fit l'acquisition de toutes ses pièces d'orgue, et les confia à Türk (*voyez* ce nom), pour les publier. Elles étaient en trop grand nombre pour qu'on pût les faire paraître toutes à la fois; Türk fit un choix de huit toccates et fugues, qu'il publia, en 1794, chez Breitkopf, à Leipsick, comme un spécimen du talent de Seegr, annonçant que ce cahier serait suivi de plusieurs autres. Les circonstances n'étaient pas favorables au moment de cette publication; elle eut peu de succès, en sorte que les autres cahiers ne parurent pas. Le mérite qui brille dans les pièces de ce recueil fait vivement regretter que les autres morceaux du même artiste n'aient pas vu le jour. On a cependant publié à Prague, chez Berra, et à Leipsick, chez Hofmeister, un recueil de préludes d'orgue de cet excellent artiste.

**SEEL** (Jacques), pasteur à Unterbrunn, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition le quatrième psaume de David, à huit voix; Cobourg, 1631, in-4°.

**SEELEN** (Jean-Henri DE), savant philologue, né le 8 août 1688, à Asel, près de Brême, fit de brillantes études au gymnase de Stade, puis fut professeur de grec et de latin dans le même collège. En 1713, la place de recteur à Flensbourg lui fut confiée, et cinq ans après il alla occuper le même poste à Lubeck, où il mourut, le 21 octobre 1762. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on trouve une dissertation intitulée: *Programma Principem Musicum, ex sacra et profana historia, exhibens;* Flensbourg, 1715, in-4° de trois feuilles. Cet écrit a été réimprimé par Olaus Moller dans ses *Orationes de eruditis musicis;* Flensbourg, 1715, in-4°. On le trouve aussi dans les *Miscellanea* de Seelen (Lubeck, 1736, in-8°, p. 340-381). On a aussi de ce savant une dissertation qui a pour titre: *Musarum ac Musicæ felix conjunctio illustri exemplo Augustini antistitis Hipponensis declarata;* Lubeck, 1736, in-4°.

**SEELMANN** (Auguste), né à Dessau vers 1812, a fait ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. A sa sortie de l'école de ce maître, il a obtenu sa nomination d'organiste de l'église de la ville nouvelle et de professeur de musique à la maison des orphelins. On connaît de sa composition: 1° Deux petites fugues pour l'orgue, publiées par Kœrner, à Erfurt. 2° Quatre *Lieder* pour un chœur d'hommes, op. 3; Magdebourg, Heinrichshofen. 3° Le psaume 116^me^ (*Das ist mir Lieb, dass der Herr*) pour quatre voix d'hommes, op. 4; *ibid.* 4° *Schutz und Trutz* (Protection et Alliance), chant pour quatre voix d'hommes, op. 8; Leipsick, Siegel.

**SEGER** (Jean-Ernest), docteur et professeur de théologie à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, le 2 janvier 1675. Il mourut, le 3 septembre 1719, avec le titre de pasteur de la vieille ville, à Kœnigsberg. On a de lui un livre intitulé: *De ludis scenicis* (Kœnigsberg, 1702, in-8°), où l'on trouve quelques détails concernant la musique de théâtre chez les anciens.

**SEGNI** (Jules), appelé communément **GIULIO DI MODENA**, parce qu'il était né à Modène, en 1498, fut organiste et claveciniste célèbre, dans la première moitié du seizième siècle. Vincent Lusignani (*voyez* ce nom), son oncle, fut son instituteur dans toutes les parties de la musique. Le 10 novembre 1530, il fut nommé organiste du premier orgue à l'église ducale de Saint-Marc, à Venise. Son nom est altéré, dans les registres de cette église, en celui de *Giulio Segnal*. Segni ne garda cette position que jusqu'au 29 mars 1533, ayant été appelé alors à Rome par le cardinal de Santa-Fiora, qui l'aimait et l'attacha à son service. Segni cessa de vivre à Rome en 1561, à l'âge de soixante-trois ans. Le cardinal, son patron, fit placer sur sa tombe une épitaphe honorable, dans l'église Saint-Blaise de la *Strada Giulia*. François Doni cite de cet artiste, dans sa *Libreria* (p. 60): *Ricercati, intabolatura di organi et di liuto, su Venetia*. Cosme Bartoli parle du talent de Segni avec les plus grands éloges (1), et dit qu'il est plus remarquable encore sur les clavecins, épinettes, etc., que sur l'orgue: *Raro e vago*, dit-il, *è il suonare di Julio, ma egli vale molto più in su gli instrumenti da penna che in su gli organi*. Il ajoute à ces éloges diverses anecdotes qui prouvent que le talent de cet artiste produisait des effets extraordinaires sur les personnes qui l'entendaient. Parmi ces anecdotes, celle-ci surtout mérite d'être rapportée: « Le marquis *del Vasto*, arrivé en poste à Rome, se rendit chez le pape Clément VII, et sans prendre le temps d'ôter ses éperons, entra immédiatement en conversation sérieuse avec ce pontife, le cardinal de Médicis et un secrétaire d'État, sur des affaires de la plus haute importance. Pendant que ces personnages délibéraient, on entendit tout à coup

(1) *Discorsi istorici universali*, p. 27.

« Segni, qui jouait du clavecin dans une autre « chambre. Le charme de son jeu fit une si « vive impression sur le pape et sur ses inter- « locuteurs, que tous se levèrent, oubliant les « affaires dont ils étaient occupés, et s'appro- « chèrent du virtuose, pour avoir le plaisir de « l'entendre. »

**SEGOND** (L.-A.), docteur en médecine et sous-bibliothécaire de la Faculté de Paris, secrétaire de la Société de Biologie, et membre de plusieurs sociétés médicales, s'est occupé spécialement des organes de la voix. Lui-même, doué d'une belle voix de ténor, avait fait des études de chant sous la direction de Manuel Garcia fils, pour s'aider de la connaissance de l'art dans ses travaux de médecin et d'anatomiste. Le premier fruit de ses travaux fut un livre intitulé : *Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale. Causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs; moyens de prévenir ces maladies;* Paris, Labé, 1846, un volume in-12 de deux cent quarante-six pages. Après la publication de cet ouvrage bien fait, M. Segond a lu à diverses époques à l'Académie des sciences de l'Institut de France plusieurs Mémoires relatifs aux phénomènes de la phonation. Ces Mémoires ont été réunis en un volume, qui a pour titre général : *Mémoires pour servir à l'histoire anatomique et physiologique de la phonation;* Paris, Rignoux, 1849, un volume gr. in-8°. Les mémoires contenus dans ce volume sont : 1° *Mémoire sur l'ossification des cartilages du larynx* (présenté à l'Académie des sciences, le 28 juin 1847), seize pages. 2° *Recherches expérimentales sur la phonation*, trente-huit pages. 3° *Mémoire sur la voix inspiratoire* (présenté à l'Académie des sciences, le 21 février 1848), seize pages. 4° *Mémoire sur les modifications du timbre de la voix*, dix-huit pages. 5° *Note sur les mouvements de totalité du larynx* (présentée à l'Académie des sciences, le 17 juillet 1848), huit pages. 6° *Mémoire sur la parole* (présenté à l'Académie des sciences, le 17 mai 1847), vingt-quatre pages. Beaucoup d'observations neuves sont répandues dans ces opuscules.

**SEGURA** (Théodore), violoniste, guitariste et compositeur, né à Lyon, se fixa à Paris, vers 1816, et s'y fit connaître par les compositions suivantes : 1° Air varié pour violon principal et quatuor, op. 1; Paris, Schonenberger. 2° *Idem*, op. 2; Paris, Ph. Petit. 3° Récit et air varié pour violon principal et quatuor ou piano, op. 7; *ibid.* 4° Thèmes variés pour violon et piano, op. 6, 10, 11; *ibid.* 5° Mélange d'airs russes et polonais, *idem*, op. 12; *ibid.* 6° Six divertissements pour guitare, op. 3; Paris, Meissonnier. 7° Fantaisie, *idem*, op. 8; *ibid.* 8° Huit petites pièces faciles, op. 9; *ibid.* 9° Recueil de petites pièces, *idem*, op. 13; *ibid.*

**SEHLING** (Joseph-Antoine), compositeur distingué, naquit à Tiesing, en Bohême, vers 1680. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il entra dans la chapelle du comte de Mozin, en qualité de chanteur et de compositeur; plus tard, il joignit à cette place celle de directeur du chœur de l'église des Barnabites; enfin, il y réunit aussi les fonctions de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Vith. Il mourut à Prague, le 19 septembre 1756, dans un âge avancé. On connaît de sa composition plusieurs messes, offertoires, des messes pastorales et de *Requiem*. Il a écrit aussi l'oratorio *Filius prodigus*, qui fut exécuté dans l'église des Barnabites, en 1739, et dans celle des Frères de la Charité, en 1744, ainsi que deux opéras en langue latine, dont le dernier fut représenté au collége des Jésuites de Prague, en 1751.

**SEICHERT** (Laurent), bon chanteur et violoniste distingué, né en Bohême, était déjà attaché comme enfant de chœur à l'église des Jésuites de Prague, en 1712. Il fut ensuite premier violon de la cathédrale de cette ville, et mourut dans cette position, le 28 juin 1765, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

**SEIDEL** (Ferdinand), violoniste et compositeur, naquit à Falkenberg, en 1705, et y reçut les premières leçons de musique. Plus tard, il devint élève de Rosetti, à Vienne. De retour en Silésie, il entra dans la chapelle du comte Zerotin, à Falkenberg, puis passa dans celle de l'archevêque de Salzbourg, où il se trouvait encore en 1757. Depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Il a écrit, pour le service des princes auxquels il fut attaché, beaucoup de symphonies, de concertos et de solos pour le violon, remarquables par les difficultés d'exécution qui s'y trouvent. Seidel n'a fait imprimer que douze menuets pour violon, à Leipsick, 1755, in-fol.; mais douze grands solos pour cet instrument, de sa composition, étaient en manuscrit chez Breitkopf, en 1790.

**SEIDEL** (Frédéric-Louis), né à Treuenbrietzen (Prusse), le 1er juin 1765, était fils du

maître d'école de ce lieu. Il y reçut les premières leçons de clavecin et d'orgue d'un organiste nommé Claus; puis il se rendit à Berlin, où demeurait son frère aîné, et continua ses études musicales sous la direction de Reichardt, qu'il accompagna dans plusieurs voyages. En 1792, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie, de Berlin. Plus tard, le maître de chapelle Bernard-Anselme Weber (*voyez* ce nom) le prit comme adjoint, pour la direction de l'orchestre du théâtre royal. Après la mort de ce maître, Seidel renonça à sa place d'organiste pour celle de premier chef d'orchestre de ce théâtre, qui lui fut offerte par Iffland. Il est mort à Charlottenbourg, le 5 mai 1851, à l'âge de soixante-six ans. Les compositions principales de Seidel sont : I. Oratorios, motets, etc. 1° Hymne à Dieu (en allemand), oratorio exécuté à Berlin, le 18 avril 1797. 2° *Der Unsterflighkeit* (l'Immortalité), oratorio, exécuté le 23 octobre 1797. 3° Plusieurs motets allemands composés pour l'Académie de chant de Berlin. 4° *Missa pro defunctis*, exécutée à cette Académie, en 1819. 5° Des hymnes et des psaumes pour voix solos, chœur et orchestre. II. Opéras. 6° *Jery et Bately*, de Gœthe, non représenté. 7° *Héro et Léandre*, mélodramme. 8° *Der Dorfbarbier* (le Barbier de village), représenté le 14 décembre 1817, au théâtre national de Berlin. 9° *Die Abenteuer der Ritter D. Quixotte de la Mancha*, etc. (les Aventures du chevalier Don Quichotte de la Manche, etc.), drame burlesque en cinq actes, avec une ouverture et plusieurs morceaux de musique, représenté le 20 mai 1811, au même théâtre. 10° *Lila*, opéra en quatre actes de Gœthe, représenté au même théâtre, le 9 décembre 1818. 11° *Nabuchodonosor*, grand opéra, non représenté. 12° *Honorina*, opéra comique, composé en 1817, mais non représenté. 13° Un grand nombre de morceaux intercalés dans des tragédies, des drames et des comédies. Outre ces compositions, Seidel a publié beaucoup de *Lieder* et de chants avec accompagnement de piano. On connaît aussi de lui : 1° *Le Retour de Blucher*, grande fantaisie pour le piano; Berlin, Schlesinger. 2° Quelques œuvres de variations pour le même instrument; Berlin, Concha et Schlesinger. 3° Plusieurs recueils de chants et chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; Hambourg et Berlin.

**SEIDEL** (Charles), docteur en philosophie, professeur et membre de plusieurs sociétés savantes, né à Berlin, le 14 octobre 1757, est auteur d'un livre remarquable intitulé : *Charinomos. Beitræge zur Allgemeinen Theorie und Geschichte der schœnen Kunste* (Lois du beau. Essais concernant la théorie générale et l'histoire des beaux-arts); Magdebourg, Rubach, 1825-1828, deux vol. in-8°. Toute la seconde partie de cet ouvrage traite de la poétique de l'art pur de la musique, c'est-à-dire, de la musique instrumentale. Seidel a fait insérer des articles dans la *Gazette musicale de Berlin* (1826, n° 48, 49), sur l'opéra et la poésie de ce genre d'ouvrage, sur l'esthétique de la musique, sur le chant de l'église (1828), sur madame Catalani, sur Paganini, etc. Il est mort à Berlin, le 15 août 1844.

**SEIDEL** (Jean-Jules), organiste à Breslau, est né dans cette ville le 14 juillet 1810. Après avoir reçu l'instruction élémentaire dans une école primaire, il fréquenta le gymnase de Sainte-Élisabeth et y fit ses humanités. A l'âge de onze ans, il commença l'étude de la musique et reçut pendant trois ans des leçons de piano d'un bon professeur. Ses progrès furent rapides; néanmoins son père ne voulut plus lui fournir les moyens de perfectionner son talent après qu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, et les seules ressources qui lui furent données par quelques amis de sa famille consistèrent en un vieux piano presque hors de service et dont l'étendue du clavier n'était que de quatre octaves et demie, de plus quelques sonates de bons maîtres. Seidel avait un goût passionné pour l'orgue, et ses plus vives jouissances étaient d'entendre jouer les organistes des diverses églises de Breslau. Berner et Nengebauer étaient surtout ses artistes de prédilection. Il imitait chez lui, sur son misérable piano, le style de leurs préludes et de leurs fugues. Sans autre guide que ses souvenirs fugitifs, il se préparait ainsi à devenir lui-même un organiste distingué. Timide à l'excès, il résista jusqu'à l'âge de dix-sept ans à son ardent désir de s'adresser à un organiste de sa ville natale, pour obtenir la permission de s'essayer sur son instrument, car il craignait un refus. Il se hasarda pourtant d'en parler à Nengebauer, qui, touché de son amour pour l'art, lui permit de s'exercer sur l'orgue de l'église de la Madeleine. Plus tard, il fit la connaissance de Atze, organiste de Saint-Christophe, et cet artiste, ayant apprécié les heureuses dispositions de Seidel, et comprenant qu'il pourrait s'en faire aider dans sa vieillesse, l'admit à jouer une partie du service de l'église pour la première fois, le 25 septembre 1827, lui donna des leçons et lui com-

muniqua toute sa musique d'orgue. Dès ce moment, les études du jeune organiste devinrent sérieuses et régulières. Vers le même temps, Seidel fit la connaissance de Müller, facteur d'orgues distingué, et apprit, par la fréquentation de ses ateliers, la théorie et la pratique de la construction de ces instruments.

Atze mourut au commencement de 1837, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et sa place d'organiste de Saint-Christophe fut mise au concours, le 16 mars de la même année: Seidel se mit au nombre des aspirants, et son talent vainquit ses compétiteurs. Mis immédiatement en possession de son emploi, il entra en fonction le 1er avril suivant. Peu de temps après, la restauration de l'orgue de son église fut faite sous sa direction; il y fit preuve de la solidité de ses connaissances. En 1838, il se livra à la rédaction d'un traité de la construction des orgues, qui parut, en 1843, chez Leuckart, à Breslau, sous ce titre: *Die Orgel und ihr Bau* (l'Orgue et sa construction), un volume in-8° avec planches. Le succès de cet ouvrage fut si grand en Allemagne, qu'on en fit une deuxième édition au mois de novembre de la même année. Depuis lors, Seidel a été souvent appelé comme arbitre pour la réception des orgues nouvelles dans la Silésie, et même en Bohême. Il a écrit un grand nombre de pièces pour l'orgue, consistant en préludes, fugues, trios à trois claviers, et variations sur des chorals. On connaît de lui: des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano; des chants pour des voix d'hommes; et un motet funèbre pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent.

**SEIDELMANN** (Eugène), chef d'orchestre et premier directeur de musique au théâtre de Breslau, est né le 12 avril 1806, à Regensdorf, près de Glatz (Silésie). Son père, instituteur dans ce lieu, lui enseigna les éléments de la musique, le piano, le violon, et les instruments à vent dont l'usage est habituel. Dans le même temps, le pasteur du village lui apprit les premiers principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1818, Seidelmann alla fréquenter le gymnase de Glatz. Pendant les deux premières années, il continua l'étude du violon et commença celle du violoncelle, cherchant toutes les occasions favorables pour le perfectionnement de ses connaissances en musique. Ce fut aussi dans cette ville qu'il fit ses premiers essais de composition. En 1826, il se rendit à Breslau pour suivre à l'université le cours de théologie, s'occupant moins toutefois de cette science que de la musique. Les concerts d'hiver, dirigés par Schnabel (voyez ce nom), la musique qu'on exécutait dans les églises et l'opéra absorbaient toute son attention. La direction de l'Union académique de chant étant devenue vacante en 1828, par la retraite de Kahl, elle fut offerte à Seidelmann, qui l'accepta et y donna des preuves de capacité, par la manière dont il conduisit l'exécution de quelques grands ouvrages, au nombre desquels étaient le *Don Juan* de Mozart, et l'*Iphigenie en Tauride* de Gluck. L'habileté dont il avait fait preuve dans cette exécution le fit choisir, en 1830, pour diriger la musique du théâtre; il prit possession de ses fonctions le 1er mai de la même année. Cet artiste recommandable a écrit pour le même théâtre, en 1839, *Virginie*, grand opéra en trois actes, et *la Fête de Kenilworth*, en 1843; ces ouvrages ont obtenu de brillants succès à Breslau et ont été repris plusieurs fois. Une ouverture de sa composition a été exécutée dans les concerts de cette ville. Ses ouvrages de musique d'église sont: deux messes à quatre voix, orchestre et orgue, un *Requiem* idem, un *Stabat Mater* pour 4 voix, deux violons, alto, basse, deux bassons et orgue, des offertoires et des graduels. Seidelmann a écrit des chœurs, des chansons, des marches et de la musique pour plusieurs drames représentés au théâtre de Breslau. On connaît aussi de lui des *Lieder* avec accompagnement de piano.

**SEIDELMANN** (madame), femme de cet artiste, connue d'abord sous les noms de **MARIE DECKMANN**, est née à Elbing, le 5 novembre 1818. Douée d'une belle voix et d'heureuses dispositions pour le chant dramatique, elle alla étudier à Berlin les éléments de cet art et le piano, sous la direction de Charles Nicolaï, puis elle reçut des leçons de chant de Rellstab, et le 18 janvier 1837, elle débuta au théâtre Kœnigstadt, dans l'opéra de Bellini *I Capuleti ed i Montecchi*. Accueillie avec faveur par le public, elle fut bientôt engagée pour le théâtre royal; puis elle passa au théâtre royal de Hanovre où elle obtint de brillants succès, et le 1er février 1840, elle fut engagée pour les premiers rôles au théâtre de la ville de Breslau, où ses succès dans tous les grands ouvrages eurent beaucoup d'éclat. Le 27 septembre 1841, elle épousa Seidelmann, et le 30 mai 1845, elle parut pour la dernière fois au théâtre dans le rôle de *Pamina* de *la Flûte enchantée*.

**SEIDLER** (Charles-Auguste), ou, selon Gerber, Charles-Ferdinand, né à Berlin le

15 septembre 1778, reçut les premières leçons de violon du professeur Bernard. Encore enfant, il fit un voyage en Allemagne et inspira l'intérêt général par sa précoce habileté. De retour à Berlin, il devint élève de Haak pour son instrument, et ses progrès furent si rapides, que le roi Frédéric-Guillaume II l'admit dans la chapelle royale, en 1793 : jusqu'en 1796, il fit partie des quatuors exécutés à la cour, en qualité de second violon. La chapelle ayant été dissoute après les événements de la guerre de 1806, Seidler voyagea et se rendit à Vienne, où il obtint de brillants succès. Après son retour à Berlin, il fut nommé maître de concert et premier violon de la chapelle royale. Il est mort dans cette ville le 27 février 1840. Seidler a été considéré, en Allemagne, comme un des violonistes les plus distingués de son temps. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par quelques morceaux pour son instrument et par six ariettes pour la guitare, publiées à Leipsick, en 1808.

**SEIDLER** (madame Caroline), femme du précédent, l'épousa en 1812. Elle était fille d'Antoine Wranitzki (*voyez* ce nom), et sœur de madame Kraus-Wranitzki. Elle fut engagée au théâtre royal de Berlin, en 1816, et fut ensuite attachée au théâtre de la cour à Potsdam. Elle chanta les premiers rôles à ces deux théâtres. Retirée de la scène, en 1838, elle donna la représentation à son bénéfice où elle parut pour la dernière fois, le 26 mai de cette année. Elle vivait encore à Berlin en 1860.

**SEIFFERT** (Charles-Théodore), né le 16 novembre 1805, à Blumeorode, près de Neumark (Silésie), reçut les premières leçons de musique de son père, qui était *Cantor* dans ce village. En 1822, il se rendit à Breslau et y continua ses études musicales sous la direction de Berner ; puis il alla à Berlin, où il reçut les leçons de Bernard Klein, de Zelter, de W. Bach et de Grell, pour l'orgue et la composition. Son talent remarquable sur l'orgue l'a fait appeler à Naumbourg, où le bel orgue de Hildebrand a été réparé sous sa direction, en 1837. Depuis 1835, M. Seiffert a établi dans cette ville une société de chant qu'il dirige avec beaucoup d'habileté. En 1845, il reçut sa nomination de professeur de musique à l'école royale de Pforte. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Le choral *Straf mich nicht*, avec variations pour l'orgue ; Breslau, Leuckart. 2° *Eine Feste Burg ist unser Gott*, varié pour l'orgue ; Schleusingen, Glaser. 3° Préludes caractéristiques pour l'orgue ; Hildburghausen, Kesselring. 4° Fantaisie pour l'orgue en style d'orchestre ; *ibid.* 5° Pièces de conclusion (*Nachspiele*) en *ut* mineur et en *sol* ; Erfurt, Kœrner. 6° Chants pour quatre voix d'hommes ; Breslau, Leuckart. 7° *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 2 ; Schleusingen, Glaser, *idem* op 5 ; Leipsick, Whistling ; op. 6 ; Schleusingen ; Glaser ; *idem* op. 8 ; Breslau, Leuckart ; *idem* op. 9 ; Berlin, Trautwein ; *idem* op. 11 ; *ibid.* 8° Quelques pièces pour le piano. Seiffert est considéré en Allemagne comme un des meilleurs organistes de l'école allemande moderne. Il est un des rédacteurs de l'*Urania*, journal à l'usage des organistes, publié par Kœrner, à Erfurt.

**SEIPPELT** (J.), chanteur du *théâtre sur la Vienne*, à Vienne, s'est fait connaître comme compositeur par des recueils de chants pour quatre voix d'hommes avec accompagnement de piano *ad libitum*, op. 1, 2, 3, 4, gravés à Vienne, chez Diabelli.

**SEIRITES**, joueur de flûte, né en Numidie, fut l'inventeur de la flûte courbe (*plagiaulos*), surnommée *flûte libyenne*, à cause de la patrie de l'inventeur (*vid. Athen. lib.* 14. *C.* 2. *et Pollux, lib.* 4, *C.* 10. *sect.* 74).

**SEIXAS** (Joseph-Antoine-Charles), chevalier de l'ordre du Christ, organiste de l'église Saint-Basile, à Lisbonne, naquit à Coïmbre, en 1704, et mourut à Lisbonne, en 1742, à l'âge de trente-huit ans. Compositeur distingué, il a laissé en manuscrit : 1° Dix messes à quatre et à huit voix avec orchestre. 2° *Te Deum* à quatre chœurs. 3° Seize toccates pour l'orgue. 4° Plusieurs motets à deux, trois et quatre voix, avec ou sans instruments.

**SÉJAN** (Nicolas), organiste qui a eu de la célébrité en France, naquit à Paris, le 19 mars 1745. Son père, qui était négociant, le mit au collége d'Harcourt pour y faire ses études, bien qu'il le destinât à l'exercice de sa profession ; mais les occasions fréquentes que le jeune Séjan avait d'entendre son oncle Forqueray sur l'orgue, développèrent en lui un goût passionné pour cet instrument ; son parent lui donna des leçons qui fructifièrent si bien, qu'en peu de temps, l'élève égala le maître. A l'âge de treize ans, Séjan, qui avait pris quelques leçons de Bordier pour l'harmonie, improvisa, dit-on, un *Te Deum* dont l'auditoire fut émerveillé : il ne faut toutefois pas prendre à la lettre des témoignages d'admiration qui émanent d'un temps et d'un pays où l'art était peu florissant, comme le prouvent le peu de monuments qui nous en restent. Quoi qu'il en soit, Séjan obtint, en 1760, l'orgue de Saint-André-des Arts, bien qu'il ne fût alors

âgé que de quinze ans. Quatre ans après, il débuta au Concert spirituel par un concerto d'orgue de sa composition qui obtint le suffrage des artistes. Ayant été nommé, en 1772, un des quatre organistes de la cathédrale de Paris, il se trouva ainsi, à l'âge de vingt-sept ans, le collègue des organistes les plus célèbres et les plus habiles qu'il y eût alors en France, c'est-à-dire Daquin, Couperin et Balbâtre. En 1781, Séjan fut choisi comme arbitre, avec Couperin père, Balbâtre et Charpentier, pour la réception de l'orgue de Saint-Sulpice, qui venait d'être construit par Clicquot : il y joua de manière à exciter l'enthousiasme de l'auditoire, et son succès fut si brillant, que la place d'organiste de cette église étant devenue vacante deux ans après, elle lui fut offerte sans concours. A tant de témoignages honorables de l'estime accordée à son talent, Séjan vit ajouter, en 1789, la place d'organiste de la chapelle du roi, et dans la même année, il reçut sa nomination de professeur d'orgue à l'école royale de chant, fondée par le baron de Breteuil. Un concours avait été ouvert pour cette dernière place; mais aucun concurrent n'osa entrer en lutte avec Séjan : il subit néanmoins un examen devant un jury, et traita avec talent le sujet de fugue qui lui avait été donné : sa nomination fut faite à l'unanimité des suffrages. Cependant il ne donna point de leçons d'orgue dans l'école, parce que l'instrument qui devait y être placé ne fut point achevé, à cause des troubles de la révolution ; il n'y fut employé que comme professeur de solfége. La révolution fit perdre à Séjan tous ses emplois ; mais en 1807, il reçut sa nomination d'organiste de l'église des Invalides, et après la restauration de 1814, il rentra dans ses anciennes fonctions d'organiste de la chapelle royale. Une maladie de langueur mit fin à l'honorable carrière de cet artiste : elle le conduisit au tombeau, le 16 mars 1819. Séjan avait l'instinct d'un meilleur style de musique d'orgue que celui de ses contemporains français, et l'on peut dire qu'il fut le seul organiste de talent qu'il y ait en à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Six sonates pour piano et violon ; Paris, Bailleux. 2° Recueil de rondeaux et airs pour piano seul; Paris, Boyer. 3° Trois trios pour piano, violon et basse; *ibid.* 4° Fugues et Noels pour l'orgue ou le piano; Paris, Lemoine aîné.

**SÉJAN** (Louis), fils du précédent, est né à Paris, en 1786. Élève de son père, il lui a succédé dans les places d'organiste de l'église Saint-Sulpice et des Invalides. En 1819, il a obtenu celle d'organiste adjoint de la chapelle du roi. On a gravé les compositions de cet artiste dont les titres suivent : 1° Deux sonates pour piano seul, op. 5 et 6 ; Paris, Lemoine aîné. 2° Deux sonates pour harpe et piano ; *ibid.* 3° Nocturnes pour piano et cor, n°s 1 et 2; Paris, Sieber. 4° Nocturne pour piano et flûte, op. 24; Paris, H. Lemoine. 5° Fantaisie pour piano sur les *Folies d'Espagne*. 6° Variations faciles pour piano seul. 7° Rondoletto *idem*. 8° Neuf cahiers de romances; Paris, Naderman, Leduc, etc.

**SELICHIUS** (Daniel), compositeur allemand, né à Wesenstein, en Saxe, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord *Cantor* en ce lieu, puis devint maître de chapelle du duc de Brunswick, en 1625. On a imprimé de sa composition : 1° *Prodromus cantilenarum harmonicarum exhibens paduanas, intradas, galliardas et couranles;* Wittenberg, 1614, in-4°. 2° *Prodromus exercitationum musicarum de paduanes, galliardes, entrades et courantes* 4, 5 *et* 6 *voc.*; ibid., 1615, in-4°. Walther pense que ces deux titres indiquent le même ouvrage, bien que la date soit différente. 3° Chant de Noël, souhait de nouvel an à quelques conseillers d'Erfurt; Jéna, 1619, in-4°. 4° *Opus novum*, consistant en vingt-quatre concerts et psaumes de David, allemands et latins, à deux, trois, quatre et douze voix ; Hambourg, 1625, in-4°.

**SELIGMANN** (Hippolyte-Prosper), virtuose violoncelliste, né à Paris, le 28 juillet 1817, suivant les registres du Conservatoire de Paris, fut admis comme élève dans cette école le 2 décembre 1829, et y suivit le cours de solfége de M. Alkan, puis celui d'Amédée Landeau. Le second prix de cette partie élémentaire de la musique lui fut décerné en 1830, et il obtint le premier en 1831. Devenu élève de Norblin pour le violoncelle, il eut le second prix de cet instrument au concours de 1834 ; le premier lui fut décerné en 1836. Ce fut dans cette même année qu'il entra dans la classe d'Halévy pour la composition; il y resta jusqu'au mois de juin 1838, et se retira sans avoir pris part aux concours. M. Seligmann a beaucoup voyagé : dans les années 1841 et 1845, il parcourut la France méridionale pour y donner des concerts; en 1843, il était en Italie et se fit entendre avec succès à Milan, à Venise, à Naples, et dans plusieurs autres villes ; en 1847, il visita l'Espagne, l'Algérie, et postérieurement, il a fait plusieurs voyages

en Belgique et en Allemagne. A Madrid, il a joué à la cour avec le pianiste Schulhoff; à Turin, le roi lui témoigna sa satisfaction après l'avoir entendu dans plusieurs morceaux de sa composition. L'instrument de cet artiste est une basse de Nicolas Amati, grand patron, de la plus belle qualité. Les compositions de M. Seligmann sont, en général, des fantaisies, divertissements et caprices sur des thèmes d'opéras modernes; parmi ces ouvrages, on remarque : 1° Divertissement sur le *Domino noir*, pour violoncelle et piano, op. 5; Paris, Brandus. 2° Sérénade sur le *Lac des fées*, idem, op. 7; *ibid.* 3° Caprice sur les *Chaperons blancs*, idem, op. 9; *ibid.* 4° Troisième divertissement sur *Zanetta*, idem, op. 21; *ibid.* 5° Nocturne sentimental sur *la Favorite*, idem, op. 22; *ibid.* 6° Quatrième divertissement espagnol sur *le Guitarrero*, op. 24; *ibid.* 7° Cinquième divertissement sur *les Diamants de la couronne*, op. 25; *ibid.* 8° Scène élégiaque sur *la Reine de Chypre*, op. 29; *ibid.* 9° Réminiscences d'Halévy, grande fantaisie, op. 46; *ibid.* 10° *Michelemma*, souvenir de Naples, op. 47; *ibid.* 11° Fantaisie pastorale sur *le Val d'Andorre*, op. 49; *ibid.* 12° Six études caractéristiques pour violoncelle et piano, op. 40; Paris, Henri Lemoine. On a aussi de M. Seligmann des chants à voix seule et piano, particulièrement le recueil intitulé *Album algérien* et l'*Album de voyage*, souvenirs d'Italie.

**SELLE** (Thomas), *Cantor* et directeur de musique à l'église Sainte-Catherine de Hambourg, naquit à Zœrbig, en Saxe, le 23 mars 1599. Il fut d'abord recteur à Wesselbourg, puis fut nommé *Cantor* à Itzehoe, dans le Holstein, en 1636. De là, il se rendit à Hambourg, en 1641, où il jouit de beaucoup d'estime jusqu'à sa mort, arrivée le 2 juillet 1663. Il légua par son testament sa bibliothèque à la ville. Les ouvrages imprimés de ce savant musicien sont : 1° *Concertatio Castalidum, das ist : Musicalischer-Streit, etc., zu 3 vocibus componiret* (Combat musical à trois voix, etc.); Hambourg, 1624, in-4°. 2° *Deliciæ pastorum Arcadiæ*, etc. (Pastorales à trois voix, en allemand); Hambourg 1624, in-4. 3° *Hagio-decamelydria, oder zehn geistliche Concertlein mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen* (Dix petits concerts spirituels pour une, deux, trois et quatre voix); Hambourg, 1631, in-4°. 4° *Monophonia harmonica latina, hoc est XV concentus ecclesiastici de festis anniversariis, 2 aut 3 vocum*; Hambourg, 1633, in-4°. 5° *Concentuum binis vocibus ad bassum continuum concinendurum*, etc.; Hambourg, 1634, in-4°. 6° *Decas prima amorum musicalium, oder zehn neue amorœsische weltliche Liedlein, mit 3 Stimmen* (Dix nouvelles chansons amoureuses et mondaines à trois voix); *ibid.*, 1635, in-4°. 7° *Concertuum trivocalium germanico-sacrorum pentas* (Cinq concerts spirituels à trois voix avec basse continue, etc., en allemand); *ibid.*, 1635, in-8°. 8° *Concertuum latino-sacrorum, 2, 4 e 5 vocibus, ad bassum continuum concinendorum liber primus*; Rostochii, 1646, in-4°. Le second livre de cette collection a paru à Hambourg, en 1651, in-4°. Selle a composé aussi des mélodies pour les cantiques de Rist; on en a fait plusieurs éditions sous ce titre : *Modi musici, adjecti Joh. Ristii Sabbatischer Seelen-lust*; Lunebourg, 1651, in-8°, et 1658, in-24. Il a laissé en manuscrit dans la Bibliothèque publique de Hambourg : *Teutsche geistliche concerten, Madrigalien und Motetten, mit 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14 und 16 Stimmen* (Concerts spirituels allemands, consistant en madrigaux et motets à trois, quatre et seize voix).

**SELLETTI** (Joseph), compositeur dramatique, né à Rome vers 1720, y a fait représenter les opéras dont les titres suivent : 1° *Nitocri*, en 1753. 2° *L'Argene*, 1759. 3° *La Finta Passa*, 1765.

**SELLI** (Prosper), compositeur dramatique, né à Viterbe, vers 1810, a fait exécuter, dans sa ville natale, en 1837, une grande cantate religieuse. En 1840, il donna, à Turin, *Elisa di Franval*, opéra en trois actes, qui fut joué aussi à Rome dans la même année. En 1841, il fit aussi représenter, dans cette dernière ville, l'opéra intitulé *Medea*. Je n'ai pas de renseignements sur Selli, après cette époque.

**SELM** (Gérard VAN), prédicateur à Nieuweveer, en Hollande, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un discours sur le chant de l'office évangélique, à l'occasion d'un nouveau livre choral, sous ce titre : *Het wel en Gode behagend Zingen*, etc. (Le chant agréable à Dieu, exposé et loué dans un sermon, etc.); Amsterdam, J. Wessing Willemse, 1774.

**SELLNER** (Joseph), hautboïste distingué, est né le 13 mars 1787, à Landau, dans le Palatinat. Dès sa sixième année, il suivit son père en Autriche, et y apprit à jouer de la flûte, sous la direction d'un maître médiocre, ce qui ne l'empêcha pas de faire de si rapides progrès, qu'il put se faire entendre en public

à l'âge de huit ans. Il apprit ensuite, presque sans maître, à jouer du violon et de la trompette. A l'âge de quinze ans, il entra comme trompette dans un régiment de cavalerie, fit comme tel la campagne de 1805, et pendant ce temps étudia le cor et la clarinette. En 1808, il demanda son congé, et accepta, après un court séjour à Prague, un engagement comme chef d'une musique d'harmonie au service d'un seigneur de la Hongrie. C'est alors qu'il se livra à l'étude du hautbois et qu'il acquit un talent remarquable sur cet instrument. En 1811, il en joua avec beaucoup de succès au théâtre de Pesth, et deux ans après il accepta la proposition qui lui fit Charles-Marie de Weber de se fixer à Prague, pour y jouer le premier hautbois au théâtre. Pendant un séjour de trois ans dans cette ville, il s'attacha à perfectionner son talent d'exécution sur le hautbois, et fit des études sérieuses de composition avec Tomascheck (*voyez* ce nom). Il s'éloigna de Prague en 1817, avec le dessein de voyager en Italie; mais arrivé à Vienne, il y reçut l'offre de la place de premier hautbois du théâtre de la cour, à laquelle il ajouta, en 1822, le même emploi dans la chapelle impériale, et plus tard, celui de professeur de hautbois au Conservatoire. Il y a formé de bons élèves, en leur offrant le modèle d'un beau son, d'une grande justesse et d'un style à la fois élégant et expressif. Depuis 1825, il s'est aussi fait remarquer par son talent dans la direction de l'orchestre des élèves du Conservatoire. Sellner a composé plusieurs concertos, rondeaux, polonaises et variations pour le hautbois; mais on n'a publié de lui que les ouvrages suivants : 1° Introduction et polonaise brillante pour la clarinette avec orchestre ou quatuor; Vienne, Peonauer. 2° Trois polonaises pour deux guitares; *ibid.* 3° Sonate brillante pour flûte et guitare; *ib.* 4° Deuxième *idem;* Vienne, Artaria. 5° Variations pour deux guitares; Vienne, Leidesdorf. 6° Sonate pour guitare seule; Prague, Berra. 7° Plusieurs cahiers de variations pour le même instrument. 8° *Oboeschule* (Méthode de hautbois, en trois parties); Vienne, Leidesdorf. Une traduction française de cet ouvrage a été publiée à Paris, chez Richault.

**SELVAGGI** (Gasparo), né à Naples, le 13 janvier 1763, fit ses études dans cette ville, et entra au séminaire pour être prêtre, dans sa douzième année. A quatorze ans, le goût de la musique se développa en lui; il commença l'étude de la composition sous la direction de Zingarelli; mais après le départ de ce maître pour Rome, il devint élève de l'abbé Alesandre Speranza, qui s'était formé dans l'école de Durante. Arrivé à Paris, en 1794, il y apporta une précieuse collection de livres et de musique ancienne, où se trouvaient, entre autres choses d'un haut intérêt, le manuscrit complet de tous les traités de musique de Tinctoris, et un exemplaire du *Melopeo*, de Cérone, lesquels, après avoir passé dans la possession de Fayolle, puis de Perne, sont aujourd'hui dans ma bibliothèque. Pendant un séjour de dix-huit années dans la capitale de la France, Selvaggi y vécut en donnant des leçons de chant et d'harmonie; il y publia deux recueils de six romances chacun, chez Nadermann. Vers la fin de 1811, il se rendit à Londres, y passa six mois, puis fut rappelé à Naples, en qualité de lecteur de la reine madame Murat. Depuis lors il reprit ses anciennes fonctions ecclésiastiques. Il fut membre de l'Académie royale de Naples, dans la section d'archéologie. Ses travaux littéraires consistent en une grammaire générale et philosophique, imprimée à Naples, et en une traduction complète des tragédies d'Euripide, qui est encore en manuscrit. Son ouvrage le plus important, relatif à la musique, est un traité d'harmonie intitulé: *Trattato d'Armonia, ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte; Napoli, presso Raffaele Miranda*, 1823, in-8° de cent soixante-neuf pages. Selvaggi est le premier auteur italien qui porta dans cette science la véritable méthode d'exposition et d'analyse. Il a entrevu le rôle important de la tonalité dans la mélodie et l'harmonie, et a compris que la théorie des accords ne peut être complète que par la considération de leur ordre de succession. Il avait en manuscrit beaucoup de morceaux de sa composition, entre autres quatre grandes cantates. Selvaggi est mort à Naples, en 1847.

**SEMILLI** (Richard de), poëte et musicien du treizième siècle, nous a laissé quinze chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris en contiennent quatorze.

**SEMMLER** (Christophe), né à Halle, le 2 octobre 1669, passe pour avoir inventé un métronome ou chronomètre. Il est connu par un livre intitulé : *Jüdische Antiquitæten der Heiligen-Schrift* (Antiquités judaïques de l'Écriture sainte); Halle, 1708, in-12. Il en parut une troisième édition en 1730, in-8°. Dans les quinzième et seizième chapitres de ce livre, Semmler traite de la musique vocale et instrumentale des lévites dans le service divin.

Ces deux chapitres ont été insérés par Mizler dans sa *Bibliothèque musicale*, t. II, p. 71-83. Semoller eut le titre de diacre dans l'église principale de Halle. Il mourut dans cette ville en 1740.

**SENAILLÉ** (Jean-Baptiste), né à Paris, dans la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, le 23 novembre 1687, était fils d'un hautbois de l'Opéra. Il reçut les premières leçons de violon de Queversin, un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIV, et fut d'abord prévôt d'un maître à danser nommé *Bonnefous;* puis il devint élève de Baptiste Anet, et fit sous ce maître de si grands progrès, qu'il fut considéré bientôt comme le plus habile violoniste de France. Cependant la réputation de supériorité qu'avaient alors quelques violonistes italiens, détermina Senaillé à se rendre en Italie pour étudier leur manière; mais arrivé à Modène, il y fit une impression si vive par son talent, que l'entrepreneur du théâtre lui fit la proposition de jouer dans son orchestre pendant la saison, et marqua sa place par un siége plus élevé que celui des autres musiciens. De retour à Paris, en 1719, Senaillé fut attaché au service particulier du duc d'Orléans, régent du royaume, à la recommandation de la duchesse de Modène, fille de ce prince. Senaillé mourut à Paris, le 29 avril 1730, à l'âge de quarante-deux ans et quelques mois. On a gravé de sa composition, à Paris, cinq livres de sonates de violon, avec accompagnement de basse, où l'on remarque des imitations de l'œuvre cinquième de Corelli.

**SENECÉ** ou **SENEÇAI** (Antoine **BAUDERON** sieur **DE**), bel esprit de la cour de Louis XIV, naquit à Mâcon, le 13 octobre 1643. Il était petit-fils de Brice Baudron, savant médecin, et son père, lieutenant-général au présidial de Mâcon, avait le titre de conseiller d'État. Destiné au barreau, Senecé préféra la culture des lettres. Un duel, qu'il avait été forcé d'accepter, l'obligea de se réfugier en Savoie; un autre duel le fit s'éloigner de ce pays pour chercher un asile en Espagne. Rentré ensuite en France, il acquit, en 1673, la charge de premier valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, et en exerça les fonctions pendant dix ans. Après la mort de cette princesse, il fut attaché à la personne de la duchesse d'Angoulême, et demeura trente ans chez elle. La mort de sa protectrice le laissa sans appui dans sa vieillesse; il se retira dans la cour dans les modestes biens qu'il tenait de sa famille, et y passa paisiblement, mais non sans ennui, les vingt-quatre dernières années de sa vie. Il mourut le 1er janvier 1737, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Auteur de plusieurs divertissements et morceaux de circonstance que Lully avait mis en musique, il eut à se plaindre de ses procédés, mais n'osa point élever la voix contre lui, à cause de la faveur dont le musicien jouissait à la cour. Après la mort de celui-ci, il se vengea par une pièce satirique qu'il fit imprimer sous le voile de l'anonyme, et qui est intitulée : *Lettre de Clément Marot à M. de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées*. A Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, in-12 de cent dix-neuf pages. Il en a été fait une réimpression à Lyon, en 1825, in-8° de cinquante-neuf pages. (Voyez sur cet écrit *la Biographie de Lully*, tome VI, page 201.)

**SENESINO.** *Voyez* **BERNARDI** (François).

**SENFEL** ou **SENFL** (Louis), un des plus célèbres compositeurs allemands du seizième siècle, vit le jour non pas à Zurich, comme le dit Walther, mais à Bâle, suivant le témoignage de son contemporain Simon Minervius, qui nous donne à cet égard des renseignements positifs, dans une lettre à Bartholomé Schrenk, de Munich, imprimée en tête des odes d'Horace mises en musique à huit parties par Senfel, dont le recueil fut imprimé à Nuremberg, en 1534. Toutefois, il y a quelques difficultés à cet égard, car Walther a suivi l'autorité de Glaréan, autre contemporain de Senfel, qui joint à son nom l'épithète de *Tigurinus* (De Zurich), et qui l'appelle son concitoyen (*Dodecac.*, p. 221), quoique lui-même fût né dans le canton de Glaris (*voyez* Glaréan). Minervius paraît cependant avoir été mieux informé, parce qu'il tenait ses renseignements de Senfel lui-même. Gerber avait copié Walther quant au lieu de naissance de Senfel, dans son premier *Dictionnaire des musiciens;* mais il a reconnu son erreur dans le second *Lexique*. Choron et Fayolle ont copié Walther et Gerber, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* (t. II, p. 313), et ils y ont ajouté la faute de faire naître Senfel en 1530, ajoutant que Sebald Heyden le qualifie *in musica totius Germaniæ princeps*, dans la préface de son livre intitulé : *Musicæ, id est artis canendi libri* duo. Leur méprise est évidente, car la première édition du livre de Heyden fut publiée en 1537, en sorte que Senfel aurait été le premier des musiciens de l'Allemagne, à l'âge de sept ans! Au surplus, Sebald Heyden ne dit pas un mot de l'époque de la naissance

de Senfel. Lipowsky qui a rectifié le fait relatif au lieu de la naissance de l'artiste, d'après la lettre de Minervius, dans son *Dictionnaire des musiciens de la Bavière* (p. 328), a aussi adopté cette date de 1530, quoique la lettre même citée par lui eût dû lui en démontrer la fausseté, puisqu'il y est dit que Senfel fut sopraniste de la chapelle de l'empereur Maximilien Ier, mort le 12 janvier 1517. Minervius dit qu'après avoir appris dès son enfance la musique, dans sa ville natale, Senfel entra dans la chapelle impériale comme enfant de chœur, et qu'il y reçut des leçons de contrepoint d'Henri Isaak. Il ajoute que lui-même ayant écrit à Isaak pour le prier de mettre en musique les odes d'Horace, celui-ci lui répondit qu'il s'y était exercé dans sa jeunesse, mais que, rebuté par les difficultés de ce travail, il l'avait abandonné. Il terminait sa lettre en priant Minervius de s'adresser à quelque autre musicien mieux pénétré de l'esprit du poëte, et lui indiquait son élève Senfel comme celui qui pouvait le mieux le satisfaire. Malheureusement Minervius ne fait pas connaître l'époque de cette correspondance; mais il est certain qu'elle est antérieure à 1517, car Maximilien régnait encore lorsqu'elle eut lieu. Ainsi non-seulement Senfel a été sopraniste de la chapelle impériale, antérieurement à 1517, mais il était déjà un savant musicien, et un homme instruit dans la connaissance des poëtes latins; ce qui fait supposer qu'il avait atteint l'âge d'environ vingt-cinq ans. En rapprochant ces circonstances, on voit que la date de la naissance de Senfel ne peut être fixée plus tard qu'en 1492, ou 1493.

C'est encore Minervius qui nous apprend qu'après la mort de Maximilien Ier, le duc Guillaume de Bavière ne négligea rien pour attacher Senfel à son service, et qu'il réussit dans sa négociation à ce sujet. L'arrivée du compositeur à Munich semble donc devoir être placée vers 1517 : toutefois il serait possible qu'il fût entré quelques années plus tard au service du duc de Bavière, car Conrad Peutinger, parlant de lui dans la préface de sa collection de motets publiée à Augsbourg, en 1520, ne fait mention que de sa position dans la chapelle impériale : Voici ses paroles : *Ab præclaro artis ipsius excultore Ludovico Senfelio Helvetico illo qui musicam Cæsaris Maximiliani capellam, post inclyti præceptoris sui Isaci*, etc. Entré au service de la cour de Bavière, il y passa le reste de ses jours. Lipowsky, qui a fait des recherches à ce sujet, croit qu'il mourut vers 1555. Il y a lieu de croire toutefois que le décès de Senfel arriva un peu plus tard, et qu'il précéda de peu de temps les propositions qui furent faites à Lassus, en 1557, pour le fixer à cette cour (voyez Lassus).

Senfel a été considéré à juste titre comme un des musiciens les plus remarquables de son époque, et ses contemporains lui ont accordé des éloges exprimés en termes remplis d'admiration. Luther avait la plus haute estime pour son talent; il lui écrivit une lettre remplie de témoignages de cette estime, datée de Cobourg, le 4 octobre 1530. Plusieurs auteurs ont assuré qu'à la prière du réformateur, Senfel écrivit le chant de plusieurs cantiques pour le nouveau culte, et l'on cite, entre autres, celui qui commence par ces mots : *Non moriar, sed vivam;* mais il y a peu d'apparence que le maître de chapelle de Guillaume de Bavière, de ce prince catholique qui mit tous ses soins à empêcher le culte réformé de pénétrer dans ses États, se soit exposé à perdre la faveur du prince et sa position en prêtant à ce même culte le secours de son talent. On voit seulement, par la lettre citée précédemment, que Luther le priait de lui envoyer une copie de son cantique *In pace in idipsum*. Voici ses paroles : « Ad te redeo » et oro, si quid habes exemplar istius cantici » (*In pace in idipsum*) mihi transcribi et » mitti cures. Tenor enim iste a juventute me » delectavit, et nunc multo magis, postquam » et verba intelligo. Non enim vidi eam anti- » phonam vocibus pluribus compositam. Nolo » autem te gravare componendi labore, sed » præsumo te habere aliunde compositam (1). » Au surplus, le nom de Senfel ne se trouve à aucun des chants chorals des anciens livres à l'usage du culte réformé.

Les collections spéciales des compositions de Senfel sont rares et peu connues. La bibliothèque royale de Munich en contient un grand nombre dans de beaux manuscrits dont voici l'indication : 1° *Codex V*, in-fol. : *Quinque Missæ quatuor, quinque et sex vocum partim Petro De la Rue et Ludovico Sennfl* (sic), *partim vero incerto autore*. 2° *Cod. X*, in-fol. Ce manuscrit renferme de Senfel les cinq salutations de Jésus-Christ à quatre voix, qui ont été imprimées, comme on le verra plus loin, un *Miserere* à cinq, un *De profundis* à cinq, et sept motets à quatre et cinq voix.

(1) Voyez la lettre de Luther dans la collection publiée par Budee, page 213, dans l'Almanach musical de Forkel, pour l'année 1784, pages 167 et suiv., et dans le livre de Fr. Ad. Beck, intitulé : *Dr M. Luther's Gedanken über die Musik*, pages 58 et 59.

3° *Cod. XII*, in-fol. On y trouve huit motets à quatre, cinq et six voix. 4° *Cod. XIX*, in-fol. Six motets à quatre, cinq et six voix, et l'antienne *Salve Regina* à quatre voix. 5° *Cod. XXXVI*. Ce manuscrit renferme de beaux ouvrages de Senfel et de son maître Isaak; on y trouve les offices complets de la Pentecôte et de l'octave de cette fête à quatre voix, de la Trinité, à cinq voix, de la Fête-Dieu, à quatre voix, de la Toussaint, à quatre voix, et celui de la Dédicace, à quatre voix. 6° *Cod. XXXVII*. Manuscrit d'un grand intérêt, qui renferme beaucoup d'introïts, de graduels et de séquences à quatre voix, par Senfel et Isaak, trois messes de Senfel à quatre voix, suivies des Répons de la messe. 7° *Cod. XXXVIII*, in-fol., contenant les offices de l'hiver à quatre, cinq et six voix, par Senfel et Isaak. Les pièces qui appartiennent à Senfel dans ce recueil sont des Noëls (*Galli cantus in Nativitate Domini*), à cinq et six voix, pour la première messe; *idem* pour la troisième messe, à quatre et cinq voix; les offices de saint Étienne, saint Jean l'évangéliste, des Innocents, de l'octave de Noël, de l'Épiphanie, de la Purification, de Pâques, à cinq et six voix, et de l'Ascension, à quatre voix. 8° *Cod. XLVII*, in-fol., renfermant une messe dominicale à quatre voix de Senfl (*sic*), et une messe fériale, également à quatre voix. Les œuvres imprimés de Senfel sont les suivants : 1° *Quinque salutationes Domini nostri Hiesu Christi, ex illustrissimi Principis et Domini Wilhelmi Comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariæ Ducis, etc., commissione a Ludovico Senflio ejusdem illust. D. musico intonatore humillimo excussæ dicatæque summis et studio ac obedientia Norimbergæ*, 1526, in-fol. Les quatre parties de ces motets sont imprimées en regard : je les ai mis en partition. Le style en est simple : les imitations sont larges, et la tonalité naturelle. 2° *Magnificat octo tonorum quatuor vocum, auctore Ludovico Senflio; Norimbergæ*, 1537, in-4°. 3° *Melodiæ in odas Horatii et quædam alia carminum genera octo vocum; Norimbergæ*, 1537, in-4°. 3° (*bis*) *Harmoniæ poeticæ Pauli Hofheimeri et Ludovici Senflii, musicorum præstantiss. und cum selectis ad hanc rem locis, è poetis accomodatioribus, seorsim tum decantandis, tum prælegendis, quatuor vocum; Norimbergæ apud Johan. Petreium, ann.* 1539. Beaucoup de collections de motets et de chansons publiées dans le seizième siècle renferment des pièces de ce maître; de ce nombre sont les suivants : 4° *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex, quinque et quatuor vocum*; Augsbourg, 1520, in-fol. max, sans nom d'imprimeur. On y trouve de Senfel le motet à six voix *Sancte Pater divumque decus*, le motet à cinq voix *Gaude Maria Virgo*, et enfin, les motets à quatre voix: *Discubuit Jesus cum discipulis; usque quo, Domine; Beati omnes qui timent Dominum*. Ces motets ont été inconnus à tous les historiens de la musique. 4° (*bis*) *Finkens* (*Henrici*) *Schœne aussserlesene Lieder sammt andern neuen Liedern, von den fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen, etc. Nurnberg durch Heironymum Formschneider*, 1536, in-8° obl. Les numéros 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54 et 55 de cette collection appartiennent à Senfel. 5° *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum*; Augsbourg, 1545, in-4°, publié par Salblinger (*voyez ce nom*). 6° *Glareani Dodecachordon*, etc., *Basileæ per Henr. Petri*, 1547, in-fol. On trouve, dans cet excellent ouvrage, un motet à quatre voix, de Senfel, morceau curieux établi sur le thème du solfége des divers intervalles, un *Deus in adjutorium meum intende* à quatre voix, et un canon énigmatique à trois voix avec l'inscription : *Omne trinum perfectum*. 7° *Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie in Truck aussgangen*, etc. (Cent quinze bonnes et nouvelles chansons à quatre, cinq et six voix, non encore publiées, etc.), dont Jean Ott a été l'éditeur, à Nuremberg, en 1534. Les autres anciens compositeurs allemands dont il y a des pièces dans ce curieux recueil sont Henri Isaak, Oswald Reyter, Thomas Stœlzer, Jean Müller, Matthias Eckel, Étienne Mahu, Guillaume Braytengasser, Arnold de Bruck, Lupus Hellinek, Paminger, Sixte Dietrich et Jean Mannenmacher. 7° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmon. quatuor, quinque et sex vocum reductorum*; Nuremberg, 1542, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée en 1553, dans la même ville. On y trouve les psaumes *Miserere*, et *In exitu Israel*, de Senfel. 8° *Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen* (Chansons allemandes à quatre et cinq voix); Nuremberg, 1534, in-4°. Ce recueil renferme des chansons de Senfel, d'Arnold de Bruck et de Braytengasser. 9° *Cantal*. 2 *vocum*; Nuremberg, 1549. 10° *Forster* (*Georgii*) *Ausbund schœnen deutscher Liedlein zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen*,

*sonderlich auserlesen. Von einem überschen und gebesserl.* 1, 2, 3, 4, 5 *Theile* (Recueil de belles petites chansons allemandes à chanter, et pour l'usage de toutes sortes d'instruments, etc.); Nuremberg, Ulrich Neuber, 1556-1565, in-4°. Dans la première partie de ce recueil, on trouve quatre chants de Senfel; dans la seconde, quatre; dans la troisième, sept; dans la quatrième, neuf, et dans la cinquième, onze. 11° *Teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen* (Chansons allemandes à quatre et cinq voix); Strasbourg, 1545. 12° *Officia Paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini; Witebergæ apud Georgium Rhaw*, 1539, in-4° obl. Le psaume *In Exitu Israel*, à quatre voix, se trouve dans ce volume. 13° *Novum opus musicum sex, quinque et quatuor vocum. Norimbergæ, Hiergraphei*, 1538, in-4° obl. Dans ce recueil, publié par Jean Ott, on trouve cinq cantiques à cinq et six voix par Senfel. 14° *Diphona amœna et florida; Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulrici Neuberi*, 1549, in-4°. Cette collection de musique d'église, publiée par le Bavarois Erasme Rotenbocher, renferme trois fragments de Senfel. 15° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, ominum jucundissimi, nuspiam antea sic æditi; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Uhlardum*, 1545, in-4° obl. Cette rarissime collection, dont Salblinger fut l'éditeur, renferme un motet à cinq voix par Senfel. 16° *Stephani* (*Clementis*) *Triginta selectissimæ cantiones, quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurimum vocum, sub quatuor tantum artificiose, musicis numeris a præstantissimis hujus artis artificibus ornatæ ac compositæ; Norimbergæ, in officini Ulrici Neuberi*, 1568, in-4°. On trouve dans cette collection trois motets de Senfel, à cinq et six voix. 17° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cautiones ultra centum, vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchiori Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-4° obl. 18° *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactarum. Tomi quatuor; Norimbergæ apud Joh. Petreium*, 1538-1542, in-4° obl. 19° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georg. Rhau*, 1545, petit in-4° obl. 20° *Figuli* (*Wolfgangi*) *Prima pars Amorum filii Dei domini nostri Jesu Christi quatuor vocum; Vitebergæ*, 1574, in-4° obl. Ce recueil contient vingt motets de Figulus, et quelques autres écrits par des artistes plus anciens. Parmi ceux-ci on trouve deux chants de Noël à quatre voix, par Senfel.

**SENFF** (Charles-Samuel), prédicateur à Stolpen, en Misnie, vers la fin du dix-septième siècle, est auteur d'une dissertation rare et curieuse, intitulée : *De Cantionibus funebribus veterum*; Leipsick, 1689, in-4°.

**SENFF** (Charles-Frédéric), pasteur de Saint-Maurice, à Halle, mort dans cette ville, le 19 janvier 1814, a publié un sermon prononcé à l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue de son église, où il donne une notice historique de sa construction. Cet écrit a pour titre : *Predigt bei der Einweihung der neuerbauten Orgel in der St. Moritz Kirche zu Halle*, etc.; Halle, Gebauer, 1784, in-8°. Il y a beaucoup d'autres écrits de ce savant qui ne sont pas relatifs à la musique.

**SENGUERD** (Walafrid), professeur de philosophie et bibliothécaire à Leyde, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. On a de lui une dissertation intitulée : *Tractatus de tarantula*; Lugduni Batavorum, 1667, in-4°. Il en a été publié une deuxième édition sous ce titre : *Tractatus physicus de Tarantula*; Lugduni Batavorum, 1668, in-12°. Un savant Danois, nommé *Ager*, a donné dans sa langue une traduction de cet ouvrage intitulée : *Skrivt om de Apuliske Edderkoppe*; Copenhague, 1702, in-8° de quarante-huit pages, avec une préface d'une feuille et demie. Senguerd traite dans cet opuscule des effets de la musique pour la guérison de la morsure de la tarentule.

**SENNERT** (André), savant orientaliste, né à Wittenberg, en 1606, s'appliqua, dès l'âge de dix ans, à l'étude de l'hébreu et de ses dérivés, sous la direction de Martin Trostius. Après avoir fréquenté les principales universités de l'Allemagne et de la Hollande, il retourna à Wittenberg, et y fut nommé professeur de langues orientales, en 1638. Il mourut dans cette ville, le 22 décembre 1689, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Parmi ses nombreux et savants ouvrages, on remarque deux dissertations relatives à la musique des Hébreux; la première a pour titre : *Dissertatio de Musica quondam Hebræorum*. Elle se trouve dans le cinquième volume des *Thèses soutenues à l'université de Wittenberg pendant le dix-septième siècle*. La deuxième dissertation de Sennert est intitulé : *Dissertatio de accentis Hebræorum*; Wittenberg, 1670, in-4°.

**SÉPRÈS** (Pierre-Yves **LA RAMÉE DE**), né à Valenciennes, en 1797, s'est fait le disciple de Jacotot pour la méthode d'enseignement universel, en a fondé une école à Anvers, en 1822, puis s'est fixé à Paris, en 1828, où il a établi un Lycée national pour la propagation de la même méthode. Il a publié un grand nombre d'ouvrages concernant les arts et les sciences, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Instruction normale pour l'étude de la musique, d'après l'enseignement universel, destinée aux personnes qui veulent apprendre seules, et particulièrement aux mères de famille;* Paris, in-8° de vingt-quatre pages.

**SERAO** (François), professeur de médecine, à Naples, né à Anvers, en 1702, d'une famille espagnole, mourut à Naples, en 1783. On a de lui une brochure intitulée : *Della Tarantola, o sia Falangio di Puglia;* Naples, 1742, in-4°. Il y traite des effets de la musique sur les personnes qui ont été piquées par la tarentule.

**SERASSI** (Joseph), célèbre facteur d'orgues, issu d'une famille qui s'était distinguée dans la construction de ces instruments, naquit à Bergame, au mois de novembre 1750. Dès son enfance, il étudia les principes et le mécanisme de son art dans les ateliers de son père, et y fit de rapides progrès. Après avoir terminé ses études scientifiques, littéraires et musicales, il commença à se livrer à la facture des instruments : son premier grand ouvrage fut l'orgue double de Saint-Alexandre de Colonne, à Bergame. Ces deux orgues sont placées en face l'un de l'autre, ont chacun deux claviers et pédale, et forment ensemble quatre-vingt-quatre registres, dont trente registres de fond et de récit, et cinquante-quatre jeux d'anches et de plein jeu. Elles peuvent être réunies sous la main d'un seul organiste par un mécanisme souterrain si parfait et si prompt dans ses manœuvres, que les passages les plus rapides sont exécutés avec l'ensemble le plus exact par les deux instruments, quoiqu'ils soient éloignés l'un de l'autre d'environ cinquante mètres. En 1792, Serassi construisit dans l'église ducale de Colorno un grand orgue de quatre-vingt-deux registres, et y employa pour la première fois de grands réservoirs de vent qui empêchent les ondulations de l'air dans les tuyaux. Huit ans après, fut achevé par Serassi le bel orgue de l'église de *l'Annunziata* de Como, un des plus beaux ouvrages de cet artiste. Il est composé de trois claviers, et de quatre-vingt-six registres, avec beaucoup d'inventions ingénieuses pour les accouplements. Serassi donne lui-même la description de cet instrument dans un petit écrit intitulé : *Descrizione ed osservazioni pel nuovo organo posto nella chiesa dell' Annunziata di Como* (Description du nouvel orgue placé dans l'église de l'Annonciation à Como); Como, 1808, in-8°. Dans la même année, Serassi termina, avec son fils Charles, un orgue dans l'église du *Crucifix*, à Milan. Un amateur de cette ville en donna la description, intitulée : *Del nuovo organo, opera de' Signori Serassi, nel santuario del Crocifisso;* Milan, 1808, in-8°. Dans sa description de l'orgue de Como, Serassi dit que son aïeul perfectionna la qualité de son des jeux de flûte, de hautbois et de basson, et que ce fut lui qui inventa le *tira tutto*, registre par lequel on réunit d'un seul coup tous les jeux de l'orgue. On cite comme deux des meilleurs ouvrages de Serassi l'orgue qu'il a construit, en 1812, dans l'église de Saint-Eustorgue de Milan, et qui fut achevé le 6 janvier 1812, bel instrument de trente-deux pieds, et celui qu'il termina en 1813, dans l'église Saint-Thomas, de la même ville. Sa dernière production fut le plan d'un grand orgue pour la cathédrale de Plaisance, qui aurait surpassé par sa dimension, et par le nombre de registres et d'inventions nouvelles, tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Il n'eut pas le temps d'en entreprendre la construction, ayant cessé de vivre en 1817. Peu de temps avant sa mort, il publia quatre lettres sur les orgues en général et sur ses travaux en particulier, sous ce titre : *Sugli organi. Bergamo, nella stamperia Natali*, 1816, in-4° de soixante-treize pages.

**SERASSI** (Charles), aîné de trois fils de Joseph, qui se sont associés pour la construction des orgues, a acquis une célébrité égale à celle de son père. Il est né à Bergame, vers 1780, et a étudié dès son enfance la construction des orgues sous la direction de son père, qu'il a aidé depuis 1807 dans ses travaux, notamment dans les orgues de Como et de Saint-Thomas, à Milan. Les frères Serassi sont les facteurs les plus renommés de l'Italie; leurs ateliers sont établis sur la plus grande échelle; on y construit à la fois douze ou quinze orgues, dont plusieurs de trente-deux pieds. Leurs plus célèbres ouvrages sont les orgues de Saint-Philippe, à Turin, de Sainte-Marie *del Carmine*, à Venise, de l'église des Jésuites à Plaisance, de Sainte-Catherine martyre, à Bologne, de l'église *del Gesù* à Rome, enfin l'orgue double de Sainte-Marie Majeure, à Trente.

**SERICUS**, *organarius* ou fabricant d'orgues hydrauliques, vivait à Rome, vers l'an 368 de l'ère chrétienne. Dans cette même année, il fut impliqué dans une affaire d'empoisonnement, condamné et exécuté (*voyez Ammien Marcellin*, liv. XXVIII, au commencement). Ce nom est le seul qui soit parvenu jusqu'à nous d'un artisan dont la profession consistait à construire des *hydraules*; d'autre part, nous voyons, par ce qui concerne Sericus, que ce genre d'instruments était encore en usage à Rome, dans la seconde moitié du quatrième siècle.

**SERING** (Frédéric-Guillaume), organiste et professeur de musique au séminaire évangélique des instituteurs, à Franzbourg (Poméranie), fit ses études musicales à Berlin, sous la direction du professeur Marx. En 1851, il fut nommé professeur de musique à Kœpenik, près de Berlin; deux ans après, il obtint ses places à Franzbourg. On a de cet artiste: 1° Le psaume 72 pour un chœur de voix mêlées avec accompagnement de piano, op. 5; Berlin, Eslinger. 2° Le psaume 95 *idem*, op. 12; *ibid.* 3° Le motet *Herr leite mich*, idem, op. 20; *ibid.* 4° *L'entrée de Jésus-Christ à Jerusalem*, oratorio de l'*Avent* pour voix seules, chœur et orchestre; Magdebourg, Heinrichshofen, 1860. 5° Un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils ou détachées; Berlin, Gaillard, Esslinger, Bock, Schlesinger, etc. 6° Des chants pour quatre voix d'hommes; Erfurt, Kœrner. 7° Prélude et fugue à trois sujets pour orgue; Berlin, Gaillard. 8° Deux *Lieder* sans paroles pour piano; *ibid.* 9° Toccate (en *mi* bémol) pour orgue, op. 13; Berlin, Bock. 10° Concerto (en *ut* mineur) pour orgue; Erfurt, Kœrner. 11° Introduction et fugue (en *ut* majeur) *idem*, op. 21; *ibid.* 12° Méthode de chant pour les écoles populaires; Gütersloh, Bertelsmann. 13° Méthode élémentaire de violon; Magdebourg, Heinrichshofen.

**SERINI** (Joseph), compositeur, né à Crémone vers 1645, n'est connu que par le livret d'un oratorio intitulé: *Il Genio deluso*, qui fut exécuté dans la chapelle de l'impératrice Éléonore, en 1680. Ce livret a été imprimé à Venise, chez Pierre-Paul Viviano, dans la même année.

**SERMES** (François DE), pseudonyme du **P. MERSENNE** (*voyez* ce nom).

**SERMISY** (Claude DE), compositeur français du seizième siècle, est désigné simplement par le nom de **CLAUDIN** dans les anciens recueils où l'on trouve ses compositions. Ce musicien, homme de mérite, est un des moins connus de son époque, quoiqu'il ait été un des plus considérables par son talent et par sa position. J'ai trouvé les premiers renseignements positifs sur sa personne dans les comptes de dépenses de la cour de France relatives à la musique, dont j'ai fait connaître les curiosités dans une suite d'articles de la *Revue musicale* (tom. XII, 1832). Un de ces comptes, dressé par maître Benigne Sevré, conseiller du roi et receveur général des finances de la généralité de Languedoc, pour l'année 1532, nous fait connaître que *maître Claude de Sermisy* était alors sous-maître de la chapelle du roi et premier chantre ou directeur de musique de ladite chapelle, aux appointements de quatre cents livres tournois; que de plus il lui avait été payé mille quatre-vingts livres pour la nourriture et l'entretien de six enfants de chœur, et qu'enfin il avait reçu deux cent cinquante livres *tant pour l'entretenement de la chapelle que pour envoyer querir des chantres* (1). Après la mort de François I^er^, roi de France, en 1547, Claude de Sermisy eut le titre de premier chantre de Henri II, titre qui équivalait alors à celui de *maître de chapelle*. Ce renseignement nous est fourni par un *compte des officiers domestiques du roi Henri II, depuis* 1545 *jusqu'en* 1559 (époque où ce prince fut blessé mortellement dans un tournoi). Après cette dernière époque, on ne trouve plus de renseignements sur Claude de Sermisy, et son nom disparaît des comptes. Il y a donc lieu de croire qu'il ne vécut pas longtemps après 1560, car ses compositions étaient déjà imprimées dans les recueils avec celles des musiciens les plus célèbres, en 1528, c'est-à-dire trente-deux ans auparavant. Cependant on pourrait croire qu'il occupait encore sa place de maître de chapelle du roi en 1568, car on lui donne ce titre, conjointement à celui de chanoine de la sainte chapelle du Palais (*Regio symphoniacorum ordini præfecto, et in regali parisiensis palatii sacello canonico*), dans un recueil de messes de sa composition publié par Nicolas Duchemin.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, Claude de Sermisy est désigné par le simple nom de *Claudin* dans la plupart des recueils où l'on trouve quelques pièces de sa composition; il n'est appelé du nom de *Claudin de Sermisy* que dans le recueil de messes que je viens de citer, et dans un autre recueil de trois messes

(1) Voyez la *Revue musicale*, tome XII, pages 242 et 243.

publié en 1583. Le plus ancien recueil où j'ai trouvé des pièces de ce musicien a pour titre : 1° *Vingt-neuf chansons musicales à quatre parties, imprimées à Paris par Pierre Attaingnant, libraire, demourant en la rue de la Harpe, près de l'église Saint-Cosme*, 1528, in-8° obl. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée par le même libraire en 1530. On y trouve quatorze chansons de Claudin, avec quelques autres pièces du même genre par Jannequin, Jacotin, Passereau, Consilium, Beaumont, etc. 2° Le troisième livre de la même collection a pour titre : *Trente et une chansons musicales*, etc.; Paris, P. Attaingnant, 1829, in-8° obl. On y trouve treize pièces de Claudin. 3° Il y a aussi quatre chansons à quatre parties, de Sermisy, dans le septième livre de la même collection publié par le même imprimeur, en 1530, in-8° obl. Cette précieuse collection, divisée en onze livres, renferme *trois cent quarante-quatre chansons françaises à quatre parties*, composées par les musiciens français les plus célèbres qui vécurent dans la première moitié du seizième siècle : on la trouve complète à la bibliothèque impériale de Paris, sous le n° V, 2089, in-8° obl., quatre volumes. Claude de Sermisy a beaucoup écrit pour l'église; on trouve des motets de sa composition dans les recueils suivants : 4° *XII Motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts. Nagueres imprimés à Paris par Pierre Attaignant demourant*, etc., 1529, in 8° obl. On y trouve les motets : *Domine quis habitabit, Michaele archangele, Nativitas est hodie*, et *Preparate corda vestra*, de Claudin; les autres sont de Gombert, Jean Mouton, Dorle et Deslouges. 5° *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sex vocum Modulos Dominici adventus, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis in vico Citharea apud Petrum Attaingnant musicæ calcographum*, 1533, in-4° obl., gothique. On trouve dans ce recueil le motet *Da pacem* de Claudin. 6° *Liber decimus ; Passiones Dominice in Ramis palmarum, Veneris sancte* (sic), *nec non lectiones feriarum quinte, sexte, ac sabbati hebdomade sancte : multaque alia quadragesime congruentia, ut palam videre licet. Parisiis apud Petrum Attaingnant*, 1534, in-4° obl. gothique. Ce livre contient les *Lamentations de Jérémie* pour le samedi saint par Claudin, les *Passions* d'après saint Mathieu et saint Jean, et un *Resurrexi* par le même maître. Les *Lamentations de Jérémie* ont été réimprimées dans un recueil publié à Nuremberg, en 1549. 7° *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos et quinque vocibus editos. Parisiis, apud Petrum Attaingnant*, 1534, in-4° obl. gothique. On trouve dans ce recueil dix motets à quatre et cinq voix, de Claudin. 8° *Missarum musicalium, certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos distinctarum. Liber primus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus. Parisiis, ex typographia Nicolai Du Chemin sub insignis Gryphonis argentei*, 1568, in-fol. Les diverses voix des messes sont imprimées en regard. Les messes de Claudin sont ici indiquées sous le nom de Claudin de Sermisy; elles sont au nombre de six, savoir : 1° *Quare fremuerunt*, à cinq voix; 2° *Ab initio*, à quatre voix; 3° *Voulant honneur*, idem; 4° *Tota pulchra es*, idem. 5° *Philomena prævia*, idem; 6° *Surgens Jesus*, idem. 7° *Missæ tres quatuor vocum auctore Cl. de Sermisy. Parisiis, ex offic. Ballardi*, 1583, in-fol. max. On trouve des morceaux de Claude de Sermisy dans les recueils intitulés : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, etc.; *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein*, 1540. 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ*, etc., *ibid.*, 1545. 3° *Modulationes aliquot quatuor vocum, quas vulgo Modetas* (sic) *vocant a præstantissimis musicis compositas*, etc. *Norimbergæ per Joh. Petreium*, 1538. 4° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*; ibid., 1539. 5° *Tomus tertius Psalmorum*, etc., *ibid.*, 1542. 6° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo. Vitebergæ, apud Georg. Rhav*, 1545. Une belle collection de chansons et de motets à quatre voix, en manuscrit du seizième siècle, qui a appartenu à madame la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, renferme un grand nombre de pièces de Goudimel, Jannequin, Arcadet, Jacotin, Mouton, Gombert, Passereau, Mornable, Claudin, et d'autres musiciens français de ce temps.

**SERRA** (Michel-Ange), prêtre et maître de chapelle de l'église de Sainte-Marie *del Vado* à Ferrare, naquit à Mantoue, en 1571. Les ouvrages connus de sa composition sont : 1° *Completorium Romanum 4 vocum*; Venise, 1603. 2° *Missarum quatuor vocum liber primus; Venetiis, apud Jac. Vincentinum*, 1606, in-4°. Dans l'année suivante,

une réimpression de ce livre de messes parut sous ce titre : *Missæ quatuor vocum;* Anvers. 1607, in-4°. On trouve à la fin de cette édition une messe de morts de Clément surnommé *non papa.* 3° *Missarum quatuor vocum liber secundus. Venetiis, apud Jac. Vincentiunm,* 1615. 4° *Motettæ* 4 *vocum.* Ce dernier ouvrage est indiqué dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, mais sans nom de ville et sans date.

**SERRA** (Paul), chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome, naquit à Novi, et fut agrégé au collége des chapelains chantres, en 1753. On a de lui un livre intitulé : *Introduzione armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati in oggidi, e modo di retinuente e più facilmente intuonarla;* Rome, Giunchi, 1768, in-4°. C'est un nouveau système de solfége au moyen de syllabes différentes pour chaque ton et chaque mode.

**SERRA** (Jean), compositeur, est né à Gênes, en 1787. Élève de Gaëtan Isola pour le contrepoint, il s'est particulièrement formé dans la connaissance des styles par l'étude des partitions des grands maîtres. On connaît de lui deux messes solennelles avec orchestre, une messe de *Requiem,* une cantate sur la naissance du roi de Rome, exécutée au théâtre de Gênes, des symphonies, quatuors, trios et duos pour divers instruments.

**SERRE** (Jean-Adam), peintre, chimiste et musicien, naquit à Genève, en 1704. Antagoniste des systèmes d'harmonie imaginés par Rameau et par Tartini (*voyez* ces noms), il les attaqua dans ses écrits en homme initié dans l'art d'écrire en musique, et avec un esprit d'analyse fort remarquable. Arrivé à Paris en 1751, il y débuta par des observations très-justes sur le prétendu troisième mode que Blainville (*voyez* ce nom) croyait avoir découvert. Elles parurent dans le *Mercure de France* du mois de janvier 1742 (p. 160 et suivantes), sous ce titre : *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en musique.* L'année suivante, il publia ses *Essais sur les principes de l'harmonie, où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie et de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur;* Paris, Prault, 1753, in-8° de cent cinquante-neuf pages. A la fin du livre, les réflexions sur le troisième mode sont reproduites. Quelques exemplaires de l'édition de Paris ont un frontispice qui porte la même date, avec l'indication de *Genève.* Écrivant à Paris, où régnait alors une admiration sans bornes pour le système de la basse fondamentale, Serre était obligé d'user de beaucoup de précautions pour faire la critique de cette théorie; d'ailleurs, il croyait à la nécessité du phénomène de la résonnance multiple des corps sonores graves comme une des bases d'une théorie véritable et complète de la science (*voyez* les *Essais,* etc., p. 7, note VI); mais il ne pensait pas que ce principe fût le seul, et c'est sur ce point que porte en général sa critique, faisant voir que les conséquences rigoureuses que Rameau en tire le conduisent à des résultats opposés aux faits établis dans la pratique de l'art. Il démontre très-bien ensuite qu'il peut y avoir une basse fondamentale beaucoup meilleure que celle de Rameau. Dans le troisième essai qui termine le livre, Serre fait une critique fort juste des formules par lesquelles Euler a exprimé les séries de sons des gammes majeure et mineure (p. 133-135).

De retour à Genève, Serre se livra à l'examen du système de Tartini et en démontra la faiblesse, ou plutôt la fausseté. Blessé du peu de cas que d'Alembert semblait avoir fait de ses *Essais,* etc., dans l'article *Basse fondamentale,* il se livra à un examen sévère des erreurs du célèbre géomètre en matière de musique, et rétracta les éloges qu'il lui avait accordés dans son premier ouvrage; enfin, il fit un troisième travail non moins juste que sévère sur le mauvais livre de Geminiani (*voyez* ce nom), intitulé : *Guide harmonique.* Ces trois dissertations furent réunies par lui dans un volume qui a pour titre : *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article* fondamental *de M. d'Alembert dans l'Encyclopédie, le Traité de théorie musicale de M. Tartini, et le Guide harmonique de M. Geminiani;* Genève, Gosse, 1763, in-8°. Sennebier a confondu cet ouvrage avec le premier, en lui donnant ce titre : *Essai sur les principes de l'harmonie occasionné par quelques écrits modernes,* etc. (voyez *Histoire littéraire de Genève,* t. III, p. 326); puis, sous le titre simple d'*Observations sur les principes de l'harmonie,* il a supposé une édition faite à Paris, en 1765, qui n'existe pas; enfin, il a aussi supposé un troisième ouvrage de Serre, intitulé : *Théorie de l'harmonie en général, ou des observations sur la basse fondamentale, l'origine du mode mineur, la basse fondamentale et les droits respectifs de la mélodie et de l'harmonie,* in-8°, 1753. Or, ce titre, qui n'a point de sens, n'est qu'un mélange in-

cohérent de l'intitulé de quelques chapitres des *Essais sur les principes de l'harmonie*, etc., publiés à Paris, en 1755. Il est difficile d'accumuler plus d'erreurs à la fois: celles-ci ont trompé M. Quérard, qui avait cru pouvoir prendre Sennebier pour guide dans le neuvième volume de *la France littéraire* (p. 77).

**SERRÉ** (JEAN DE), né à Rieux, petite ville de la Haute-Garonne, vers la fin du dix-septième siècle, a écrit un poëme en quatre chants intitulé : *la Musique*, qui fut publié à Amsterdam, chez Roger, 1714, in-12, puis à Lyon, chez André Laurens, 1717, in-4°, et enfin, à La Haye, 1737, in-12. Ce poëme fut réimprimé dans un recueil qui a pour titre : *Les Dons des enfants de Latone, la musique et la chasse au cerf*, poëmes, sans nom d'auteur; Paris, 1734, in-8°. Une nouvelle édition du poëme de Serré sur la musique a été donnée par Cubières-Palmézeaux; mais, par une de ces fraudes littéraires assez communes autrefois, l'ouvrage était attribué à Gresset, et présenté comme inédit. Le recueil où se trouve ce morceau est intitulé : *Épître à Gresset, au sujet de la reprise du Méchant, en* 1804, suivie de deux ouvrages de ce poëte célèbre (*le Chien pêcheur* et *la Musique*, poëmes), qui ne sont dans aucune édition de ses œuvres, et d'une épître à un jeune provincial, intitulée : *l'Art de travailler aux journaux*. Par l'ex-révérend P. Ignace de Castelvedra, petit-neveu du R. P. Brumoy (Cubières-Palmézeaux); Paris, Moronval, 1812, in-8° de quatre-vingt-treize pages. Tout est rempli de faussetés dans cette publication, car *le Chien pêcheur*, ou *le Barbet des cordeliers d'Étampes*, avait été publié, vers 1730, par Hémard d'Anjouan.

**SERVAIS** (ADRIEN-FRANÇOIS), célèbre violoncelliste et professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Hal, petite ville du Brabant, à trois lieues de Bruxelles, le 7 juin 1807. Fils d'un musicien attaché à l'église de cette ville, il reçut de lui les premières leçons de musique et de violon. M. le marquis de Sayve, amateur distingué qui possède une terre près de Hal, charmé des heureuses dispositions du jeune Servais, leur donna plus tard une meilleure direction, et le confia aux soins de Van der Plancken, premier violon du théâtre de Bruxelles, et bon professeur. Cependant Servais n'avait point encore découvert quelle était sa véritable destination, lorsque le hasard lui ayant procuré l'occasion d'entendre exécuter un solo de violoncelle par Platel (*voyez* ce nom), le plaisir qu'il en ressentit fut si vif, que dès ce moment il prit la résolution d'abandonner tout autre instrument pour se livrer à l'étude de celui-là. Admis au nombre des élèves du Conservatoire de Bruxelles, il y reçut des leçons de ce même Platel dont le talent l'avait charmé, et sous la direction de ce maître habile, le talent qu'il avait reçu de la nature se développa avec rapidité. En moins d'une année, il surpassa tous ses condisciples, et obtint le premier prix au concours. Devenu répétiteur du cours de Platel, il entra à l'orchestre du théâtre de Bruxelles et y resta trois années, augmentant chaque jour son talent par ses études, mais ne parvenant pas à fixer sur lui l'attention publique, parce qu'à cette époque le goût de la musique était peu vif à Bruxelles. Servais consulta l'auteur de cette Biographie sur la direction qu'il devait donner à sa carrière, et celui-ci lui conseilla d'aller à Paris, et lui donna des lettres de recommandation qui lui procurèrent le moyen de se faire connaître immédiatement. Ses succès dans les concerts où il se fit entendre furent complets, et le placèrent au premier rang des violoncellistes, quoiqu'il n'eût pas encore atteint la perfection de mécanisme où ses études postérieures l'ont conduit.

En 1834, Servais se rendit à Londres et y joua dans les concerts de la société Philharmonique. De retour en Belgique, il s'y livra pendant deux ans à de nouvelles études et s'ouvrit de nouvelles routes dans les difficultés de mécanisme. C'est à cette époque surtout que son talent atteignit un brillant, une hardiesse dans les traits, qui n'ont été égalés par aucun violoncelliste. Ses premières compositions datent de ce même temps : elles se firent remarquer surtout par la nature des difficultés nouvelles dont Servais s'était proposé le problème, et qu'il avait résolu. Au commencement de 1836, il retourna à Paris et y joua dans plusieurs concerts, puis revint en Belgique et parcourut la Hollande, en 1837. Ce voyage fut pour lui une suite de triomphes. Les journaux de l'Allemagne commencèrent alors à faire connaître son nom dans le Nord. Revenu dans sa patrie, l'artiste se prépara, par de nouvelles études, au voyage qu'il se proposait de faire en Russie. Au commencement de 1839, il partit pour Pétersbourg, visitant Lubeck, Riga, et partout faisant naître l'admiration pour son incomparable habileté. L'enthousiasme fut à son comble aux concerts qu'il donna dans la capitale de la Russie. Après une année d'ab-

sence, Servais revint à Hal au mois d'avril 1840. Il se fit alors entendre à Bruxelles, à Anvers, à Spa, et ne trouva pas moins de sympathie parmi ses compatriotes que dans les pays étrangers. Au mois de février 1841, il entreprit un second voyage dans le Nord, et visita pour la deuxième fois Pétersbourg et Moscou. Après la saison des concerts, il prit sa route par la Pologne, fit naître des transports d'admiration à Varsovie, puis visita Prague et Vienne. Les journaux de ces villes ont fait connaître la vive impression que son talent y a produite. Plusieurs concerts purent à peine satisfaire la curiosité des artistes et des amateurs; les avis n'y furent point partagés sur le mérite de l'artiste: tout le monde s'accorda à le saluer comme le premier violoncelliste de son époque. Servais a fait un deuxième voyage en Hollande, en 1843. Dans l'année suivante, il partit pour l'Allemagne, visita Berlin, Leipsick et Hambourg, excitant partout l'admiration par son incomparable talent; puis il entreprit un troisième voyage en Russie, qu'il parcourut jusqu'en Sibérie. Un des plus beaux triomphes de Servais fut celui qu'il obtint à Paris dans l'hiver de 1847. Depuis lors il a visité le Danemark, la Suède, la Norwége, les villes rhénanes, où il a été rappelé plusieurs fois, ainsi que les villes principales de la France. En 1848, il a été nommé professeur de violoncelle au Conservatoire royal de Bruxelles, où il a formé un grand nombre d'élèves distingués. Servais s'est marié à Pétersbourg, en 1842. Nommé violoncelliste solo du roi des Belges, il est officier de l'ordre de Léopold. Il a publié trois concertos pour violoncelle; seize fantaisies pour violoncelle et orchestre; six études caprices pour cet instrument avec piano. De plus, il a fait, en collaboration avec J. Grégoire, quatorze duos pour piano et violoncelle sur des motifs d'opéras; trois *idem* pour violon et violoncelle avec Léonard, et un *idem* avec H. Vieuxtemps. Tous ces ouvrages ont été gravés à Mayence, chez Schott.

**SERVIN** (Jean), né à Orléans, vers 1530, s'établit à Lyon, en 1572, et y passa le reste de sa vie. Il a composé: 1° *Psalmes de David, à trois parties*; Orléans, 1565, in-4° oblong. 2° *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties*; livres I et II, Lyon, Charles Posnot, 1578, in-4° obl. 3° *Psalmi Davidis à G. Buchanano versibus expressi, nunc primum modulis 4, 5, 6, 7 et 8 vocum decontandi; Lugduni, apud Carolum Posnot*, 1579, in-4° oblong.

**SESÉ** (Don Jean), organiste de la chapelle du roi d'Espagne, vécut à Madrid dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a publié de sa composition: 1° *Versos de organo para el cantico del Magnificat y demos Psalmos de la Iglesia*, en sept livraisons; Madrid, Miguel Copin, 1774. 2° *Six fugues pour l'orgue ou le piano*: ibid., 1774.

**SESÉ Y BELTRAN** (D. Basilio), né à Saragosse, en 1636, y étudia la musique dès l'âge de sept ans. Il fut organiste de l'église des Carmes-Déchaussés royaux à Madrid. On connaît de lui en Espagne quelques compositions de mérite pour l'orgue, restées en manuscrit.

**SESSI** (Marianne), cantatrice, née à Rome, en 1776, s'est particulièrement distinguée par l'exécution la plus brillante des airs de bravoure, et la beauté de sa voix. Conduite par son père en Allemagne, en 1792, elle débuta l'année suivante à l'*Opera seria* de Vienne. En 1795, elle épousa un riche négociant nommé *Notorp*, que quelques biographes ont confondu avec le baron de Natorp. Depuis ce temps elle a été connue sous le nom de *Sessi-Natorp*, quoiqu'elle ait été plus tard séparée de son mari. Après neuf années d'interruption dans sa carrière théâtrale, elle se rendit en Italie, chanta avec le plus grand succès à Venise, en 1805, et de là passa au théâtre de *la Scala* à Milan, où elle brilla en 1806. Entrée au service de la reine d'Étrurie, vers la fin de la même année, elle reçut une médaille d'or d'honneur de l'Académie des beaux-arts de Florence, en 1807. Une autre médaille lui fut décernée à Livourne, où elle chanta dans le même temps; celle-ci portait pour inscription: *A Morionna Sessi insigne cantante. Livorno*, 1807. Après avoir chanté, pendant le carnaval de 1808, au théâtre de *la Scala*, à Milan, elle se rendit à Naples, où elle brilla pendant deux ans sur le théâtre Saint-Charles; puis elle se rendit en Portugal et excita des transports d'admiration à Lisbonne. Appelée à l'Opéra italien de Londres, elle y causa aussi autant de plaisir que d'étonnement. En 1810, elle retourna en Allemagne, et se fit entendre à Leipsick, à Dresde, à Berlin et à Hambourg, pendant les années 1817 et 1818. De cette dernière ville, elle se rendit à Copenhague, où elle demeura plusieurs années. Oubliée après ce temps, elle reparut tout à coup pour la troisième fois en Allemagne, vers la fin de 1835, et bien qu'âgée de soixante ans, elle chanta dans l'année suivante à Hambourg le rôle de *Pygmalion*, dans l'opéra de ce nom. Ce fut sa dernière apparition sur la scène; peu de temps

après elle se retira à Vienne, où elle est morte, le 10 mars 1847. On a publié de la composition de cette cantatrice : 1° Nocturne (*Già la notte s'avvicina*), à deux voix, avec accompagnement de piano; Leipsiek, Breitkopf et Hærtel. 2° *Tre ariette italiane*; Paris, Pacini. 3° *Tre canzonette*; Hambourg, Bœhme. 4° *Dieci canzonette italiane*; Leipsiek, Breitkopf et Hærtel.

**SESSI** (Impératrice), sœur de la précédente, naquit à Rome, en 1784. Conduite par sa famille à Vienne dans son enfance, elle débuta sur le théâtre italien de cette ville, et y excita la plus vive admiration. Dans l'année suivante, elle épousa le major de Natorp, beau-frère de sa sœur, et elle se rendit ensuite à Venise, où elle chanta avec le plus brillant succès pendant le carnaval. Dans les années 1806 et 1807, elle se fit admirer au théâtre de *la Scala*, à Milan. De si brillants débuts semblaient lui promettre une heureuse carrière; mais elle mourut d'une maladie de poitrine, à Florence, le 25 octobre 1808, à l'âge de vingt-quatre ans et quelques mois.

Deux autres sœurs de cette famille d'artistes ont brillé comme cantatrices en Allemagne. La première (*Anne-Marie Sessi*) naquit à Rome, en 1790, et commença sa carrière à Vienne, en 1811, puis chanta au théâtre de Pesth, en Hongrie, pendant l'année 1814, sous le nom de *Neumann-Sessi*. Depuis ce temps, elle a paru avec succès sur les théâtres de Munich, de Carlsruhe, de Francfort, de Hanovre, de Hambourg, puis elle retourna à Vienne. A la suite d'une longue et douloureuse maladie, elle perdit la voix en 1825. Elle est morte à Vienne, le 9 juin 1864. La dernière des sœurs de ce nom (*Caroline Sessi*) a chanté pendant quelque temps au théâtre du *Fondo*, à Naples.

**SESSI** (Marie-Thérèse), cantatrice, n'est pas de la même famille que les précédentes. Elle commença sa carrière en 1805, au théâtre de Parme; chanta, dans l'année suivante, au théâtre de *la Scala*, à Milan, y reparut deux ans après, puis se rendit à Vienne, et en dernier lieu en Pologne et en Russie. Dans les années 1835 à 1837, elle a reparu sur quelques théâtres en Italie, mais n'y a point excité l'attention du public.

**SEUFFERT** (Jean-Philippe), facteur d'orgues du prince de Würzbourg, naquit en 1673, à Gessenheim, près de Carlstadt, en Bavière. Dès son enfance il montra de si heureuses dispositions pour la facture des orgues, que l'habile facteur Hofmann lui offrit de le prendre en apprentissage, ce qui fut accepté avec joie. Seuffert suivit donc Hofmann à Würzbourg, et telle fut son assiduité au travail, qu'après les sept années de son apprentissage, il fut considéré comme un excellent ouvrier. Il entreprit alors de longs voyages, visita Vienne et les principales villes de la Hongrie et de la Bohême. Il était en Pologne lorsqu'il reçut une lettre de son ancien maître Hoffmann qui le rappelait à Würzbourg, où il épousa la veuve du facteur Hellenbrand. Son premier ouvrage fut l'orgue de l'église de Hœchberg, dont les qualités remarquables fixèrent sur lui l'attention publique. Bientôt il reçut de nombreuses commandes qui l'obligèrent à donner de l'extension à sa fabrique. Le nombre des instruments qu'il a construits s'élève à plus de deux cents. Parmi les plus importants, on remarque : 1° Celui d'un couvent de Bénédictins en Westphalie, composé de trente-six jeux, avec pédale de trente-deux pieds et quatre claviers à la main. 2° Le grand orgue d'Eberach. 3° Celui du couvent de Bauz, en Bavière. 4° L'orgue de la chapelle de la cour à Würzbourg. Seuffert mourut dans cette ville, en 1780, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

**SEUFFERT** (Jean-Ignace), fils aîné du précédent, né à Würzbourg, en 1727, apprit l'art de la construction des orgues sous la direction de son père. Dans sa jeunesse, il alla se fixer en Alsace, travailla quelque temps chez le facteur d'orgues Diepony, et l'aida dans la construction de l'orgue du couvent de Kronweisenbourg. L'orgue de Reinigen, qu'il exécuta seul ensuite, lui fit beaucoup d'honneur et lui procura en peu de temps les demandes de plus de trente orgues. Fixé plus tard à Kirchweiler, il y établit des ateliers où plus de cent instruments furent construits. Il y vivait encore en 1807, âgé de quatre-vingts ans.

**SEUFFERT** (François-Ignace), second fils de Jean-Philippe, naquit à Würzbourg, en 1731. Élève de son père, il acheva de s'instruire dans la facture des orgues par les voyages qu'il fit dans les Pays-Bas, en France, dans la Suisse et dans une partie de l'Allemagne. De retour à Würzbourg, en 1760, il n'y arriva que pour recevoir les derniers embrassements de son père, à qui il succéda dans la direction de la fabrique d'orgues. Il en construisit environ quarante dans le territoire de Würzbourg, et plusieurs autres pour les pays étrangers. Les plus remarquables de ses ouvrages sont l'orgue de Saint-Pierre, à Bruchsal; celui de Kœnigsheim; celui de Graefenrheinfeld, et enfin celui de l'église des

Franciscains de Würzbourg, que l'abbé Vogler choisit à son passage dans cette ville pour le concert d'orgue qu'il y donna. Seuffert était aussi bon facteur de pianos. Il vivait encore à Würzbourg, en 1807, âgé de soixante-seize ans. Ses deux fils se sont distingués dans la même carrière. L'aîné (*Jean-Philippe*) était, en 1807, facteur d'orgues à Würzbourg et contrebassiste de la cour. Parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque l'orgue de l'hôpital Saint-Jules. Le second (*François-Martin*) construisit aussi plusieurs instruments dans son pays natal, puis il se fixa à Vienne, où il établit en société une manufacture de pianos. En 1845, il a obtenu la médaille d'or pour le mérite de ses instruments, à l'exposition de l'industrie de Vienne.

**SEURIOT** (Auguste), violoniste, entra comme élève au Conservatoire de Paris, en 1808, et y reçut des leçons de Kreutzer aîné. Il fut ensuite admis à l'orchestre de l'Opéra-Comique, mais y resta peu de temps. Je crois qu'il s'est fixé ensuite dans une ville de province. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1; Paris, Zetter. 2° Six duos faciles et progressifs, sur des thèmes connus, pour deux violons; Paris, Chanel.

**SÉVELINGES** (Charles-Louis DE), chevalier de Saint-Louis, naquit à Amiens, en 1768, d'une famille originaire du Beaujolais. Il fit ses études au collège de Juilly, d'où il sortit en 1782, pour entrer à l'école d'artillerie de Metz. Admis dans la gendarmerie du roi, il suivit les princes français dans l'émigration, et ne rentra en France qu'en 1802. Depuis lors il se livra à la culture des lettres, et fournit beaucoup d'articles aux journaux royalistes, tels que *la Gazette de France*, *la Quotidienne*, *le Pour et Contre*, *le Publiciste*, *l'Oriflamme*, etc. Il y écrivait particulièrement les articles concernant l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre Italien. Sévelinges est mort à Paris, en 1832. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une critique vive et mordante des auteurs dramatiques, des compositeurs, et des acteurs des théâtres de Paris, intitulée : *Le Rideau levé, ou Petite Revue de nos grands théâtres;* Paris, Maradan, 1818, in-8°. Il y attaquait en particulier l'administration de l'Opéra Italien dont madame Catalani s'était chargée, conjointement avec son mari, Valabrègue. Celui-ci répondit à l'écrit anonyme de Sévelinges par un exposé de la situation du théâtre; mais Sévelinges fit paraître une seconde édition de sa critique augmentée de deux pièces intitulées : *Réponse au factum de M. Valabrègue*, et *Réplique d'un des chefs d'orchestre du Théâtre-Italien;* Paris, Delaunay, 1818, in-8°. Deux critiques de l'ouvrage de Sévelinges parurent, la première sous le titre : *Le Revers du rideau*, par G. N*** (Paris, Dentu, 1818, in-8° de quatre-vingt-seize pages); l'autre, intitulée : *La Comédiade, ou le Rideau levé*, etc., par M. Contre-Férule (pseudonyme); Paris, 1818, in-8° de cinquante-quatre pages. Sévelinges est aussi l'auteur d'une *Notice biographique sur Mozart*, qu'on a placée en tête de l'édition du *Requiem* de ce célèbre compositeur, publiée au magasin de musique du Conservatoire, en 1803. Enfin, il a donné aussi quelques biographies de musiciens, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

**SEVERI** (François), chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome, naquit à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut agrégé à la chapelle, en qualité de sopraniste, le 31 décembre 1613. Il mourut à Rome, le 25 décembre 1630, et fut enterré à l'église *Santa-Maria d'Itria*. Il était chanteur distingué, et bon compositeur. On voit, dans la préface de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure, que le maître de chant et de composition de Severi fut Ottavio Catalani, qui, après avoir occupé pendant quatorze ans la place de maître de chapelle de Saint-Apollinaire, à Rome, fut directeur de la musique du prince de Salmona, neveu du pape Paul V. Le plus connu des ouvrages de Severi est un curieux recueil de psaumes ornés de traits de vocalisation de tout genre, lequel a pour titre : *Salmi passegiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma, sopra i falsi bordoni di tutt' i tuoni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l'anno, con alcuni versi del Miserere sopra il falso bordone del Dentice. In Roma, da Nicolo Borboni, l'anno* 1615, petit in-4° obl. gravé. Une multitude de broderies de tout genre et de traits rapides orne dans ce recueil le chant des psaumes. Le goût de ces ornements, qui étaient exécutés par une voix seule, avec accompagnement des autres voix en faux-bourdon et d'orgue, avait passé de la musique instrumentale dans celle des voix. Pendant environ trente ans, au dix-septième siècle, cette manière de chanter les psaumes eut une vogue extraordinaire à Rome, dit l'abbé Baini (dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, t. I, note 556, p. 260); mais, ainsi qu'il arrive de

tonie caricature, la mode en passa, et les psaumes *ornés* tombèrent dans un profond oubli.

**SEVERO** (Antoine), compositeur, né à Lucques, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait exécuter à Rome, en 1700, son oratorio intitulé : *Il Martirio di S. Erasmo,* dans l'église de la confrérie de *la Pietà.*

**SEVERUS** (Cassius), ou plutôt **CASSIUS-SEVERUS** (Caius), poëte latin du siècle d'Auguste, surnommé **PARMENSIS**, parce qu'il était né à Parme, n'était pas, comme on voit, un savant inconnu du dix-septième siècle, ainsi que le disent Gerher et ses copistes. Républicain fougueux, il fut un des meurtriers de César, et s'attacha au jeune Pompée, puis à Marc-Antoine, qu'il seconda en qualité de lieutenant. Après la bataille d'Actium, il se retira à Athènes ; mais au lieu d'y cacher son existence dans l'obscurité, il attaqua Auguste avec tant de violence dans ses écrits, que celui-ci donna l'ordre de le tuer. Quintilius Varus, chargé de cette mission, le trouva dans son cabinet occupé de la composition d'un poëme, et lui donna la mort. Les écrits de ce poëte étaient si nombreux, qu'on en forma son bûcher funéraire. On ne connaissait de lui que quelques épigrammes imprimées dans l'Anthologie, lorsque Pierre Vettori découvrit un petit poëme de dix-neuf vers concernant l'étude de la musique, traduits en latin par Cassius-Severus, d'après Orphée, et le publia sous le titre : *Orpheus ad informandos mores.* Nathaniel Chytrée en donna une nouvelle édition avec un commentaire et des recherches littéraires sur la vie de Cassius-Severus : elle a pour titre : *Cassii Severi Parmensis, poetæ inter epicos veteres eximii, Orpheus, cum comment. N. Chytræi* ; Francfort, 1585, in-8°. Une autre édition avec le commentaire de Chytrée, non moins rare que celle-ci, est intitulée : *De industria Orphæi circa studium musices, carmen* ; Francfort, 1608, in-8°. Vossius et quelques autres critiques pensent que les vers de Cassius sont supposés, et qu'ils sont l'ouvrage d'Achille Stace, écrivain portugais, qui les aurait imprimés comme essai, sous un nom emprunté, dans ses notes sur Suétone. Ce point d'histoire littéraire n'a point été éclairci jusqu'à ce jour.

**SÉVIN** (Julien), professeur de musique, né au Mans, en 1812, est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Théorie musicale appliquée à l'enseignement simultané* ; Paris, Duverger, 1841, in-8° de soixante-quatre pages.

**SEYBOTHIUS** (Jean), poëte couronné et recteur du gymnase de Rotenbourg-sur-la-Tauber, mourut en 1661. On a de lui un livre intitulé : *Manuale philosophiæ theorico-practicum* ; Francfort-sur-le-Mein, 1658, in-8°. Il y traite, en neuf chapitres, dans le premier livre, de la musique théorique et pratique d'après la méthode scientifique. Dans le deuxième livre, on trouve deux pages sur le chant choral et figuré.

**SEYDELMANN** (François), maître de chapelle de la cour de Dresde, naquit dans cette ville, le 8 octobre 1748. Weber, maître de chapelle du roi de Pologne, dirigea ses premières études musicales ; puis il reçut de Naumann des leçons de contrepoint. En 1765, il fit avec ce maître, et en compagnie de Schuster (*voyez* ce nom) un voyage en Italie, où se forma son goût dans l'art du chant et dans la composition. Après un séjour de sept ans dans cette belle contrée, il retourna à Dresde, en 1772, et y fut nommé compositeur de la cour, pour l'église et pour la chambre, conjointement avec Schuster, qui partagea avec lui la direction de la musique de l'Opéra, alternativement avec Naumann. En 1787, Seydelmann eut le titre de maître de chapelle ; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 24 octobre 1806. La plus grande partie des compositions de cet artiste est restée en manuscrit. La liste de ses ouvrages connus se compose de ceux dont les titres suivent : 1° *La Betulia liberata*, oratorio. 2° *Gioas, Re di Giuda*, idem. 3° Vingt-cinq messes avec orchestre. 4° Huit vêpres complètes. 5° Neuf litanies. 6° Quatre *Miserere.* 7° Un *Stabat mater.* 8° Un *Requiem* et plusieurs autres compositions religieuses terminées en 1796. Depuis lors, Seydelmann a écrit : 9° *La Morte d'Abele*, oratorio, en 1801. 10° Trois *Salve Regina.* 11° Quatre *Magnificat.* Il a donné au théâtre de Dresde : 12° *Der lahme Husar* (le Hussard estropié). 13° *Die schœne Arsène* (la belle Arsène), publiée en partition réduite pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. 14° *Il Capricioso corretto*, dont on a publié, à Dresde, un rondeau et une cavatine avec accompagnement de piano. 15° *La Villanella di Misnia*, en 1784, dont on a publié à Dresde un rondeau, un chœur, un duo et une cavatine avec piano. 16° *Il Mostro*, en 1787. 17° *Il Turco in Italia*, en 1788. 18° *Amor per oro*, en 1790. 19° *La Serva scaltra.* 20° *Circe*, cantate française. Dans la musique instrumentale de Seydelmann, on remarque : 21° Six sonates à quatre mains pour piano, op. 1 ; Leip-

sick, Breitkopf, 1780. 22° Trois sonates pour piano et flûte, op. 2; Dresde, Hilscher. 23° Trois sonates pour clavecin seul; Leipsick, Breitkopf. 24° Trois sonates pour clavecin et violon; *ibid.*, 1787. 25° Six sonates pour clavecin seul, en manuscrit.

**SEYDELMANN** (Eugène), né à Rengersdorf, en Silésie, en 1806, est fils d'un maître d'école qui lui a enseigné les éléments de la musique, du piano et de l'orgue. Plus tard, le pasteur Wigang, élève d'Otto, organiste distingué, lui donna des leçons d'harmonie et de contrepoint. A l'âge de treize ans, Seydelmann fréquenta le gymnase de Glatz, puis il se rendit à Breslau, vers 1826, et s'y livra avec ardeur à la composition. Il y obtint la place de directeur de musique du théâtre, et fit preuve de talent dans l'exercice de ces fonctions, qu'il remplissait encore en 1860. Un de ses meilleurs ouvrages, qu'il fit paraître peu de temps après, est une grande cantate intitulée : *Die vier Menschenalter* (les quatre Ages de l'homme), pour huit voix en chœur et quatre voix de solos, sans accompagnement. Au nombre de ses compositions pour l'église, on remarque une messe solennelle et un *Requiem*. On connaît de cet artiste un opéra sérieux dont le sujet est *Virginie*, et qui a été joué avec succès.

**SEYFARTH** (Jean-Gabriel) naquit en 1711, à Reisdorf, dans les environs de Weimar. Walther, organiste de cette ville, lui donna les premières leçons de clavecin. Plus tard, il se rendit à Zerbst, et y devint élève de Hœck pour le violon, et de Fasch pour la composition. Après avoir achevé ses études, il entra au service du prince Henri de Prusse, avec le titre de musicien de la chambre; et lorsque le roi Frédéric II organisa sa musique, en 1740, Seyfarth y obtint une place de violoniste, et fut chargé de la composition des ballets pour le théâtre de l'Opéra de Berlin. Il en écrivit un très-grand nombre, et composa beaucoup de symphonies, de concertos, de symphonies concertantes, quatuors et trios pour violon. Quelques-unes de ses symphonies ont été publiées à Berlin et à Leipsick; la plupart sont précédées de préfaces dans lesquelles Seyfarth analyse les sujets qu'il a voulu exprimer. On connaît aussi de lui des trios pour instruments à archet, quelques solos de violon, et une symphonie concertante pour cet instrument. Il est mort à Berlin, le 9 avril 1796, dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge.

**SEYFERT** (Jean-Gaspard), né à Augsbourg, en 1697, reçut les premières leçons de musique chez Kræuter, *Cantor* de l'église luthérienne de cette ville. Il obtint ensuite des secours des inspecteurs des écoles pour voyager, et se rendit à Dresde, où il reçut des leçons de violon de Pisendel. S'étant livré à l'étude du luth, il y acquit une grande habileté. De retour dans sa ville natale, il succéda à son maître Kræuter, dans la place de *cantor*, en 1741, et composa beaucoup d'oratorios, de morceaux de musique d'église, et de symphonies, qui sont restés en manuscrit. Il mourut à Augsbourg, le 26 mai 1767, à l'âge de plus de soixante-dix ans.

**SEYFERT** (Jean-Godefroi), fils du précédent, naquit à Augsbourg, en 1731. Élève de son père, il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il composa un oratorio de *la Passion* qui fut fort bien accueilli. Il prit ensuite des leçons d'harmonie et de contrepoint chez Leitdorfer, à Bayreuth; mais le séjour qu'il fit à Berlin forma surtout son goût, par les occasions qu'il eut d'entendre les ouvrages de Graun, et par sa liaison avec Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Après la mort de son père, il fut rappelé à Augsbourg pour le remplacer; mais il ne lui survécut que peu d'années, étant mort le 12 décembre 1772. On n'a publié de la composition de cet artiste distingué que six trios pour deux violons et basse (Leipsick, 1762), et six sonates pour clavecin, violon et violoncello (*ibid.*, 1764). Les magasins de musique et les bibliothèques d'Allemagne renferment beaucoup de ses ouvrages, tels que vingt et une symphonies, des concertos de violon, l'oratorio intitulé : *la Mort de Jésus*, et la grande cantate *Der von Gott Deutschland geschenkte Freide* (la Paix donnée par Dieu à l'Allemagne), composée en 1763.

**SEYFRIED** (Jean-Christophe), organiste de la cour de Schwarzbourg-Rudolstadt, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié deux suites de ballets, d'allemandes, de courantes, de sarabandes et d'ariettes pour le clavecin, dont la première parut à Francfort, en 1656, et la seconde en 1659.

**SEYFRIED** (Ignace-Xavier, chevalier DE), naquit à Vienne, le 15 août 1776. Son père, Joseph, chevalier de Seyfried, était conseiller de la cour du prince de Hohenlohe-Scheltingsfürst. Dès son enfance, on remarqua ses rares dispositions pour la musique. Mozart et Kozeluch firent de lui un pianiste distingué, et l'organiste Hayda lui enseigna les règles de l'harmonie. Destiné au barreau par ses parents, il se prépara à l'étude du droit, en suivant à Prague des cours de littérature et de

philosophie; il y fit la connaissance de Dionys Weber, de Tomaschek et de Wittasek (*voyez* ces noms), qui encouragèrent son penchant pour la musique. De retour à Vienne, il y suivit des cours de droit qui ne l'empêchèrent pas d'étudier avec zèle le contrepoint sous la direction d'Albrechtsberger. Le séjour de Winter à Vienne, où il était allé écrire *les Ruines de Babylone*, fournit au jeune Seyfried l'occasion de s'instruire de tout ce qui concerne la composition dramatique. Ce fut par les avis de ce musicien célèbre que son père consentit enfin à lui laisser suivre la carrière de l'art pour lequel il se sentait un penchant irrésistible. Les recommandations de ce maître lui firent aussi obtenir, à l'âge de vingt et un ans, les titres de compositeur et de directeur de musique du théâtre dirigé par Schikaneder. Son premier opéra (*Der Lœwenbrunn*) y fut représenté en 1797. Dans les années suivantes, il écrivit beaucoup de morceaux détachés pour divers opéras, un grand nombre de mélodrames, parmi lesquels on remarque *Montezuma*, *Saül*, *Frédéric de Minsky*, *la Citerne*, *Der Teufelssteg am Rigiberg* (le Chemin du diable au Rigi), *la Forêt de Bondi*, *Faust*, *Die Waise und der Mœrder* (l'Orpheline et le Meurtrier), *les Machabées*, *l'Orpheline de Genève*, *Sintrame*, etc. On a publié les ouvertures et les partitions pour piano de quelques-uns de ces ouvrages, qui sont les meilleurs de Seyfried. Moins heureusement inspiré dans les opéras, il en a cependant écrit un trop grand nombre pour que tous les titres en soient cités ici. Les principaux sont : 1° *Der Wundermann am Rheinfall* (l'Homme miraculeux à la chute du Rhin), grand opéra, en 1799. 2° *Les Druides*, idem, en 1801. 3° *Cyrus*, idem, en 1803. 4° *Les Samaritaines*, idem, en 1806. 5° *Richard Cœur de Lion*, en 1810. 6° *La Rose rouge* et *la Rose blanche*, en 1810. 7° *Zémire et Azor*, en 1818. Outre cela, il a composé la musique d'environ soixante-dix opéras-comiques, pantomimes, pièces féeriques, ballets, parodies et farces, des ouvertures et entr'actes pour plusieurs tragédies, telles que *Jules César*, *la Pucelle d'Orléans*, *Attila*, etc. Tous ces ouvrages furent écrits dans l'espace de trente ans. En 1828, Seyfried donna sa démission de la place de directeur de musique du théâtre, et depuis ce temps, il vécut dans la retraite, sans interrompre toutefois ses travaux. Il a publié pour l'église : 1° Graduel (*Cantate Domino*), pour ténor avec chœur et orchestre, n° 1; Vienne, Haslinger. 2° Idem (*Qui seminant in lacrymis*) à quatre voix, orchestre et orgue, n° 2; *ibid.* 3° Idem (*Domine, Dominus noster*) à quatre voix, deux violons, alto et basse, n° 3; *ibid.* 4° *Libera* pour quatre voix d'hommes, composé pour les obsèques de Beethoven; *ibid.* 5° Messe à quatre voix, orchestre et orgue, n° 1 (en *ut*); *ibid.* 6° *Idem*, à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol), n° 2; *ibid.* 7° *Idem* (en *mi* bémol), n° 3; *ibid.* 8° *Idem* (en *sol* mineur), n° 4; Leipsick, Hofmeister. 9° *Idem* (en *ut*), n° 5; Vienne, Haslinger. 10° Grand *Requiem* pour quatre voix d'hommes et chœur, trois violoncelles, contrebasse, deux trompettes, timbales et orgue; *ibid.* 11° Trois motets pour chœur et orchestre, premier recueil; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 12° Offertoire (*Te decet hymnus*), pour voix de basse, chœur et orchestre, n° 1; Vienne, Haslinger. 13° Idem (*Ave, maris Stella*), à quatre voix, orchestre et orgue, n° 2; *ibid.* 14° Idem (*O mi Deus, amor meus*), à quatre voix, deux violons, alto et basse, n° 3; *ibid.* 15° Idem (*Stringor vinculis*), pour voix de solo, chœur et orchestre, n° 4; *ibid.* 16° Hymne (*Domine judicium tuum*), pour quatre voix et orchestre, n° 1; *ibid.* 17° Idem (*Salvum fac*), idem, n° 2; *ibid.* 18° Graduel, n° 4 (*Hora, dies*), pour voix de solo, chœur et orchestre; *ibid.* 19° Idem, n° 5 (*Nudus eram*), pour voix de basse, chœur et orchestre; *ibid.* 20° Offertoire, n° 5 (*Cum sumpsisset*), à quatre voix, chœur et orchestre; *ibid.* 21° Deux *Tantum ergo*, à quatre voix et orgue; *ibid.* Il a laissé en manuscrit : huit messes solennelles, deux *Requiem*, l'oratorio intitulé : *les Israélites dans le désert*, un *Regina Cœli*, deux *Veni Sancte Spiritus*, *Ecce panis*, *Miserere*, sept *Tantum ergo*, deux *Te Deum*, neuf graduels, dix offertoires, plusieurs hymnes en langue hébraïque, enfin, des psaumes et hymnes en latin et en allemand. La musique d'église de Seyfried est fort estimée en Autriche. Il a écrit aussi des sonates, rondeaux et variations pour piano, des quatuors pour violon, deux symphonies, et des pièces pour divers instruments.

Dépourvu d'originalité dans les idées et dans la forme, mais infatigable dans ses travaux, Seyfried fut pendant plusieurs années le rédacteur principal de la *Gazette spéciale de musique des États autrichiens*; il a fourni de bons articles à la *Gazette musicale de Leipsick*, au recueil intitulé *Cæcilia*, et dans d'autres journaux. Enfin, il a été l'éditeur des œuvres théoriques d'Albrechtsberger (*voyez* ce

tion), des études de composition de Beethoven, et des essais de Preindl (voyez ce nom) sur l'harmonie et le contrepoint, recueillis et mis en ordre sous le titre de *Wiener Tonschule* (École de la musique viennoise). Cet artiste estimable était membre des académies et sociétés de musique des États autrichiens, de Stockholm, de Paris, Grætz, Leybach, Nuremberg, Presbourg et Prague. Il est mort à Vienne, le 27 août 1841, à l'âge de soixante-cinq ans.

**SEYLER** (Joseph-Antoine), né en 1778, à Lauterbach, en Bohême, reçut de la nature d'heureuses dispositions, et fut instruit par son père, Joseph Seyler, recteur à Schœnfeld, qui lui enseigna le chant, le violon, le clavecin, l'harmonie et la composition. Après que son éducation musicale eut été terminée, il occupa, pendant quelques années, la place de chef de musique d'un régiment de l'empire d'Autriche. En 1808, il fut nommé professeur de musique et directeur du chœur de l'église paroissiale à Ofen. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1820; puis il fut appelé à Gran en qualité de directeur du chœur de l'église métropolitaine; il occupa cette position pendant vingt et un ans. Retiré, en 1841, il vivait encore dans le repos au commencement de 1860. On connaît de la composition de cet artiste une messe et un *Requiem*.

**SEYLER** (Charles), fils du précédent, né à Ofen, en 1815, commença l'étude de la musique sous la direction de son père. En 1834, il se rendit à Vienne et fut élève du chevalier de Seyfried pour la composition. Pendant quelques années, il fut attaché à l'orchestre du théâtre de la Porte de Carinthie; il quitta cette position, en 1841, pour succéder à son père dans la place de directeur du chœur de l'église de Gran. Au nombre de ses compositions, on remarque plusieurs messes, des pièces de différents genres pour piano, et un trio pour piano, violon et violoncelle.

**SEYTRE** (Charles-Félix), mécanicien de Lyon, a obtenu, le 24 janvier 1842, un brevet d'invention de cinq ans pour des orgues à cylindre qui jouent des airs au moyen de cartons percés. C'est le système de Jacquart substitué aux cylindres notés. Voici la description qu'en donne M. Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgue*, t. III, p. 484) : « Un carton sans fin, d'une seule » pièce, sans joints ni couture, comme un » manchon, est percé de trous carrés ou longs, » d'autant plus allongés que la note qu'ils re- » présentent a plus de durée. Ce carton passe » entre quatre cylindres. Sur les deux bords, » il y a, à des intervalles égaux, des trous » ronds qui engrènent dans des chevilles pla- » cées sur les deux cylindres inférieurs. La » partie horizontale du carton glisse comme » un registre d'orgue entre deux pièces de » bois percées de trous correspondants aux » gravures du sommier et sous lesquelles la » soufflerie est comprimée. Lorsque la partie » pleine du carton bouche les trous de ces » pièces de bois, l'air ne peut s'échapper; » mais aussitôt que les trous des cartons se » trouvent vis-à-vis d'eux, l'air entre dans le » sommier et fait parler les tuyaux. Ainsi lors- » qu'on a mis les cylindres en mouvement par » une manivelle, les chevilles font avancer le » carton, qui présente successivement ses » trous sous ceux des gravures et font entendre » l'air qui y est noté. »

**SHARP** (Richard), contrebassiste et professeur de piano, vécut à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom un œuvre de sonates de clavecin (Londres, 1784), et un traité élémentaire de musique et de piano intitulé : *New Guide di Musica, being a complete book of instructions for beginners of the piano forte*, etc.; Londres, 1794, in-4°.

**SHEPHARD** (Jean), contrepointiste anglais, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il avait fait ses études à l'université d'Oxford, et y avait obtenu le grade de bachelier en musique, en 1554. Il a fait imprimer de sa composition des prières du matin et du soir, à quatre voix, sous ce titre : *Morning and evening prayers and communion's for the voice, in four parts*, etc.; *imprinted at London, by John Day*, 1565. Burney a tiré de ce recueil un motet qu'il a donné dans le deuxième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 587 et 588).

**SHERARD** (Jacques), pharmacien à Londres, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut amateur de musique et violoniste distingué. On a gravé de sa composition : 1° Douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse continue pour le clavecin, op. 1; Amsterdam, Roger. 2° Douze *idem*, op. 2; *ibid*.

**SHIELD** (William), fils d'un maître de musique, naquit en 1754, à Smalwell, dans le comté de Durham, en Angleterre. Dès l'âge de six ans, il reçut de son père des leçons de solfége, de violon et de clavecin. Trois ans après, il perdit son père, qui laissa sa femme veuve avec quatre enfants. Celle-ci, voulant lui don-

ner une profession qui pût assurer son existence, lui laissa le choix entre celles de matelot, de barbier ou de constructeur de bateaux. Il se décida pour cette dernière, et fut mis en apprentissage dans un atelier de North-Shields; mais son maître lui permit de continuer ses études de musique. Lorsque son apprentissage fut achevé, il se détermina à suivre la carrière de musicien, et pria Avison de lui donner des leçons d'harmonie et de composition; peu de temps après, il obtint un engagement pour diriger l'orchestre du théâtre de Scarborough et des concerts de cette ville. L'intelligence dont il fit preuve dans ces fonctions lui procura ensuite des positions semblables au théâtre de Durham et aux concerts de Newcastle. De retour à Scarborough, il se lia d'amitié avec Borgé et Fischer, qui l'engagèrent à se fixer à Londres, et lui procurèrent une place dans l'orchestre de l'Opéra. Bientôt après, il fut chargé de la direction de la musique au théâtre de Haymarket. Il y donna son premier ouvrage dramatique, dont le succès lui procura le titre de compositeur du théâtre de Covent-Garden, pour lequel il écrivit plusieurs opéras depuis 1782 jusqu'en 1791. Des discussions d'intérêt qu'il eut avec l'entrepreneur du théâtre lui firent alors donner sa démission, et il prit la résolution de voyager en Italie. Parti de Londres, au mois d'août de cette année, il traversa la France, visita Bologne et Florence, puis s'arrêta à Rome, où il étudia l'art du chant sous la direction de quelques bons maîtres.

Le retour de Shield à Londres, vers la fin de 1792, marqua une seconde époque dans sa carrière. On remarqua dans les opéras qu'il écrivit depuis lors un goût meilleur et un style plus élégant. Il contracta un nouvel engagement, en qualité de directeur de musique du théâtre de Covent-Garden, et en remplit les fonctions pendant quinze ans; mais de nouvelles discussions lui firent prendre sa retraite en 1807, et depuis lors il vécut à Londres sans emploi. Il est mort dans cette ville au mois de février 1829. Sa bibliothèque de musique, riche en compositions anciennes et en livres historiques et théoriques concernant cet art, a été vendue aux enchères publiques, au mois de juillet de la même année.

La liste de ses opéras et pantomimes renferme les titres suivants : 1° *Flitch of bacon*, 1778. 2° *Lord mayor's day*, pantomime, 1782. 3° *The poor Soldier*, opéra-comique, 1783. 4° *Rosine*, idem, 1783. 5° *Arlequin moine*, pantomime, 1783. 6° *Robin Hood*, opéra-comique, 1784. 7° *Noble peasant*, id., 1784. 8° *Fontainebleau*, idem, 1784. 9° *La Caverne magique*, 1784. 10° *Nunnery* (le Couvent), opéra-comique, 1785. 11° *Love in a camp* (l'Amour dans un camp), 1785. 12° *Omai*, farce musicale, 1785. 13° *Enchanted Castle* (le Château enchanté), pantomime, 1786. 14° *Marianne*, intermède, 1788. 15° *Le Prophète*, opéra-comique, 1788. 16° *La Croisade*, fait historique, en 1790. 17° *Picture of Paris* (le Tableau de Paris), pantomime, 1790. 18° *The Woodman* (l'Homme des bois), opéra-comique, 1791. 19° *Hartford Bridge* (le Pont d'Hartford), farce, 1792. 20° *Harlequin's museum* (le Musée d'Arlequin), pantomime, 1792. 21° *Midnight Wanderers* (les Vagabonds nocturnes), opéra-comique, 1793. 22° *Travellers in Switzerland* (les Voyageurs en Suisse), opéra-comique, 1794. 23° *Arrival at Portsmouth* (l'Arrivée à Portsmouth), intermède, 1794. 24° *Mysteries of the Castle* (les Mystères du château), opéra dramatique, 1795. 25° *Lock and Key* (la Serrure et la Clef), intermède, 1796. 26° *Abroad and at home* (En ville et à la maison), opéra-comique, 1796. 27° *Italian Villagers* (les Villageois italiens), idem, 1797. 28° *The Farmer* (le Fermier), farce, 1798. 29° *Two faces under a hood* (Deux têtes sous un bonnet), opéra-comique, 1807. Plusieurs morceaux détachés de ces ouvrages ont été gravés avec accompagnement de piano. On a publié aussi, sous le nom de Shield : 1° Six trios pour deux violons et basse; Londres, Longman, 1796. 2° Six duos pour deux violons, op. 2; *ibid.* 3° Des chansons anglaises avec accompagnement de piano. Ce musicien n'est connu aujourd'hui que par un livre élémentaire concernant les règles de l'harmonie, intitulé : *Introduction to harmony;* Londres, 1794, in-4°. La deuxième édition de cet ouvrage a paru à Londres, chez Robinson, en 1800, un volume grand in-4°. On a aussi de Shield une méthode d'accompagnement qui a pour titre : *Rudiments of Thorough-Bass;* Londres (sans date), in-4°.

**SHUTTLEWORTH** (Obadiah), fils d'un professeur de musique, naquit à Spitalfields, vers la fin du dix-septième siècle. Élève de son père, il devint habile violoniste et organiste distingué. Fixé à Londres, il y dirigea longtemps les concerts de Swan-Tavern, et mourut en 1735, laissant en manuscrit douze concertos et quelques sonates de sa composition. On n'a gravé de lui que deux concertos de violon, extraits des sonates de Corelli.

**SIBELLI** (Jean-Antoine), compositeur bolonais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1681, il fit représenter au théâtre public de Bologne *I Diporti d'Amore in Villa*; et en 1684, il donna, au théâtre *Formagliari* de la même ville, *Elenaura fuggitiva*.

**SIBER** (Urbain-Godefroid), né à Schoudan, en Misnie, le 12 décembre 1669, fit ses études aux universités de Kiel et de Wittenberg. Après avoir obtenu le grade de docteur en théologie, il fut nommé, en 1698, recteur à Schneeberg. En 1708, on l'appela à Leipsick, en qualité de prédicateur. Il mourut en cette ville, le 15 juin 1741. Ce savant possédait bien les langues latine, grecque et hébraïque, et parlait le français, l'italien et l'espagnol. On a de lui deux petits écrits intitulés : *Historia Melodorum græcorum et latinorum*; *Lipsiæ*, 1715, in-4°; et *Historia Melodorum ecclesiæ græcæ eorumque theologia poetica e menæis librisque liturgicis*; *Lipsiæ*, 1714, in-4° de vingt-six pages.

**SIBIN** (Grégoire), moine au couvent d'Amerbach, près de Mittemberg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1784, il a fait graver à Francfort trois sonates pour la harpe ou le clavecin, avec violon et alto, op. 1, et *La Chassa*, pour clavecin et violoncelle, op. 2.

**SIBIN** (André), frère puîné du précédent, a publié à Francfort, en 1784, trois quatuors pour clavecin, violon, flûte et violoncelle.

**SIBIRE** (l'abbé Antoine), né à Paris, en 1757, fit ses études au séminaire de Saint-Sulpice, puis entra dans la maison des missions étrangères de la rue du Bac, et fut envoyé comme missionnaire à Loango, dans la Guinée. De retour à Paris, vers 1787, il y obtint la cure de Saint-François d'Assise, dont il fut ensuite privé par la clôture des églises, pendant les troubles de la révolution. Après le rétablissement du culte, il fut attaché, en qualité de simple ecclésiastique, à la paroisse Saint-Louis du Marais. Il vivait encore à Paris en 1826, mais je crois qu'il est mort peu de temps après. On a de lui quelques écrits politiques assez médiocres, et un livre qui a pour titre : *La Chélonomie, ou la parfait luthier*, Paris, 1806, in-12 de deux cent quatre-vingt-huit pages. Amateur passionné du violon, dont il jouait fort mal, il fréquentait assidûment l'atelier de Lupot (*voyez* ce nom), luthier distingué de Paris, et s'y était épris d'une admiration fanatique pour les instruments des anciens luthiers de Crémone. Lupot lui confia les notes et les observations manuscrites qu'il avait faites sur la facture de ces artistes et sur les qualités de leurs instruments. C'est sur ce fond que l'abbé Sibire écrivit son livre, qui n'eut point de succès, et dont les exemplaires sont devenus très-rares. Le style ampoulé dont il se sert pour les choses les plus simples n'est pas exempt de ridicule, mais les observations de Lupot renferment d'excellentes choses qui ne sont pas assez connues des facteurs d'instruments, et de ceux qui sont chargés de la réparation des produits de la lutherie ancienne.

**SIBONI** (Joseph), ténor distingué, naquit à Bologne, en 1782, et y fit ses études musicales. En 1802, il débuta au théâtre *Communale* de cette ville. En 1806, il chanta au théâtre de *la Scala*, à Milan, puis il alla à Venise, à Florence, et reparut à Milan, en 1810. Après avoir chanté à Londres pendant deux saisons, il se rendit à Copenhague, où le roi l'engagea à son service pour le reste de ses jours. Une belle voix, une bonne méthode distinguaient cet artiste, qui fut chargé de la direction d'une école de chant attachée au théâtre de Copenhague. Il est mort dans cette ville, le 29 mars 1830.

**SICARD** (Laurent), musicien français, fut attaché à la Sainte-Chapelle de Paris, comme ténor, sous le règne de Louis XIII. On a imprimé de sa composition : Huit livres d'airs sérieux et à boire, à trois parties avec la basse continue; Paris, Robert Ballard, 1662-1668, in-8° obl.

**SICCI** (Anaclet), en latin **SICCUS**, savant ecclésiastique, né à Crémone vers 1590, fut clerc régulier de Saint-Paul au couvent de Bologne. On a de lui un bon ouvrage intitulé : *De ecclesiastica hymnodia libri tres in quibus da præstantia, effectibus et modo riti psallendi in choro copiose agitur; Bononiæ, apud Clementem Farrarium*, 1629, in-4°. L'épître dédicatoire au cardinal Jérôme Videmi est datée de Bologne, le 9 mars 1629. Cette édition est la première; la seconde, imprimée à Anvers, par Balthasar Moretus, en 1634, est in-8°.

**SICHART** (Laurent), organiste de l'église Sainte-Marie, à Nuremberg, vers 1720, y a publié : *Sonata a fuga per il cambalo*.

**SICK** (madame Anne-Laure), pianiste distinguée, connue d'abord sous son nom de famille **MAHIR**, est née à Munich, le 10 juillet 1805. Son goût passionné pour la musique lui fit faire de rapides progrès dans cet art. La sœur de Mozart lui donna les premières leçons

de piano, et lui fit jouer de préférence les œuvres de son frère; de là vint que madame Sick exécutait la musique de ce grand homme avec une rare perfection, et en faisait presque son unique occupation. L'arrivée de Moschelès à Munich, en 1823, confirma cette jeune femme dans la résolution de se vouer à la profession d'artiste. Cédant à ses désirs, son père la conduisit à Vienne, où les leçons de Charles Czerny achevèrent de perfectionner son talent. Elle y reçut aussi des leçons d'harmonie de Fœrster. En 1825, elle produisit une vive sensation dans les concerts de cette ville; puis elle visita Pesth et Prague, où elle n'eut pas moins de succès. De retour à Munich en 1826, elle s'y fit applaudir avec enthousiasme; elle passa ensuite quelques mois à Augsbourg. Résolue de se fixer à Francfort et de s'y livrer à l'enseignement, elle s'y rendit en 1827 ; mais bientôt elle reçut l'invitation d'aller à Stuttgard, en qualité de pianiste de la cour et de maîtresse de piano des princesses de la famille royale. En 1834, elle a épousé M. Sick, assesseur de la cour royale de cette ville, et depuis lors elle ne s'est plus fait entendre en public. On a publié de sa composition trois œuvres de variations et un rondeau pastoral pour le piano.

**SICKERMANN** (Adrien), facteur d'orgues, à Camin, en Poméranie, vécut dans le seizième siècle. Il était vraisemblablement fort âgé lorsqu'il construisit, en 1600, l'orgue de Weban.

**SICKERMANN** (Michel), fils du précédent, naquit à Camin, vers le milieu du seizième siècle. Élève de son père, il commença, en 1574, à construire des instruments qui furent considérés comme les meilleurs de cette époque. On cite particulièrement l'orgue de l'ancienne église de Kneiphof, à Cologne, qui surpassait, pour la puissance du son et la variété des jeux, l'orgue de l'église paroissiale de Dantzick, alors fort renommé. Sickermann mourut en 1580, à l'âge de trente ans.

**SICKERMANN** (Joachim), de la même famille que les précédents, a construit l'orgue de Friedland, en 1597.

**SIDEL** (Jean), collaborateur au collége de Colloda, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un motet à huit voix de sa composition, à Erfurt, en 1614.

**SIEBECK** (Gustave-Henri-Gottfried), né à Eisleben, dans la Thuringe, le 4 juillet 1815, eut pour maîtres de musique, d'orgue et de composition, Güntersberg, A.-W. Bach et le professeur Marx, à Berlin. Il fut d'abord professeur au séminaire d'Eisleben, puis il obtint, en 1840, la place de directeur de musique à Géra. Dans l'année suivante, il a fait exécuter une grande cantate à la fête musicale de Weissenfeld. Les ouvrages publiés de cet artiste sont : *Der Kirchliche Sængerchor auf dem Lande und in Kleinen Stædten* (Le chœur chantant de l'église à l'usage de la campagne et des petites villes; collection des chants pour les fêtes des églises évangéliques, à trois voix, soprano, contralto et basse, en quatre suites); Eisleben, Reichardt. 2° Cantiques spirituels pour un chœur à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), avec orgue ou piano; en deux suites; op. 3; *ibid.* 3° Six chants pour un chœur de voix d'hommes, op. 4; *ibid.* 4° Prélude et fugue (en sol) pour orgue; Erfurt, Kœrner. 5° *Beitrag für den Orgelfreund* (Essai pour l'ami de l'orgue); *ibid.*

**SIEBECK** (Auguste-David-Henri), organiste à Leipsick, vivait dans cette ville en 1834. Il fut ensuite organiste à Tubingue. C'est le seul renseignement que j'ai trouvé sur cet artiste, de qui l'on a un ouvrage intitulé : *Vorschlæge zur verbesserung des Elementarunterrichts im Klavierspiel* (Exercices préliminaires pour l'amélioration de l'enseignement élémentaire de l'art de jouer du piano); Tubingue, Laupp.

**SIEBER** (Antoine), facteur d'orgues à Brünn, en Moravie, construisit, en 1722, un orgue de trente et un jeux pour l'église du couvent du Mont-Sacré à Olmütz. Il répara l'orgue de l'église Saint-Michel, à Vienne, composé de quarante jeux.

**SIEBER** (Grégoire), vraisemblablement parent du précédent, fut aussi facteur d'orgues à Brünn, et vécut vers le même temps. Ses travaux ont été considérables, et l'on cite de lui les orgues suivantes, qui sont de grande dimension : 1° Un orgue de trente-huit jeux, trois claviers à la main et pédale, dans l'église Saint-Thomas, à Brünn. 2° L'orgue de quarante-cinq jeux, à Schweidnitz, en Silésie.

**SIEBER** (Jean-Georges), professeur et éditeur de musique à Paris, naquit en 1734, dans un village de la Franconie, et se livra dans sa jeunesse à l'étude du cor. Arrivé à Paris, en 1758, après avoir fait un voyage à Londres, il entra dans la musique des gardes françaises, en 1758; mais quelques années après, il obtint son congé et fut admis dans l'orchestre de l'Opéra, en qualité de premier cor, en 1765. Il fut le premier artiste qui eut de la réputation en France pour cet instrument. Sieber jouait aussi de la harpe, et ce fut

lui qui fit entendre cet instrument pour la première fois à l'Opéra, dans l'*Orphée* de Gluck. D'après les conseils de Chrétien Bach, son ami, il se fit éditeur de musique, et l'activité qu'il déploya dans ce commerce fut une des causes des progrès du goût musical en France. Ses relations en Allemagne lui procuraient les manuscrits des artistes les plus célèbres. Ce fut lui qui fit exécuter au concert des amateurs la première symphonie de Haydn, en 1770, et qui publia les premières éditions françaises de toutes les œuvres de ce grand homme, ainsi que les premières sonates de Mozart, les concertos de Viotti pour le violon, ceux de Punto pour le cor, les œuvres de Fiorillo, de Clementi, de Cramer, etc. Sieber a fait aussi graver plusieurs concertos de cor et des sonates de piano de sa composition. Il est mort à Paris, en 1815, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

**SIEBER** (Georges-Julien), fils du précédent, né à Paris, en 1775, commença l'étude de la musique à l'âge de six ans. Il reçut des leçons de piano de Nicodami, et apprit l'harmonie au Conservatoire, sous la direction de Berton. Il a publié de sa composition : 1° Des nocturnes pour piano et cor, nos 1, 2 et 3; Paris, Sieber. 2° Six sonates faciles pour piano seul, *ibid.* 3° Pots-pourris pour piano, nos 1, 2, 3. 4° Thèmes variés *idem*, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, *ibid.* 5° Contredanses *idem*, ibid. 6° *La Rose et la Croix*, chant *maçonnique*, ibid. Sieber a succédé à son père comme éditeur de musique. Il est mort à Paris en 1851.

**SIEBER** (Ferdinand), chanteur et compositeur, né à Vienne, le 5 décembre 1822, est fils de Gaspard Sieber, chanteur dramatique en voix de basse, né à Zurich, le 17 septembre 1790, lequel fut attaché aux théâtres de Vienne, de Berlin, de Cassel, et mourut dans cette dernière ville, le 3 mars 1827. Ferdinand Sieber, après avoir fait dans son enfance un voyage en Italie, puis habité Berlin et Cassel, fut conduit à Dresde, en 1831, et y reçut de Miksch des leçons de chant. Ayant terminé ses études, en 1842, il chanta pendant l'hiver suivant dans les concerts de Dresde. En 1843, il fut engagé comme basse chantante au théâtre de la cour de Detmold. Après être resté dans cette position pendant trois ans, il chanta aux théâtres de Schwerin et de Hanovre, puis il se rendit en Italie, et y fit de nouvelles études de chant sous la direction de Girolamo Farini et de Felice Romani. De retour en Allemagne, il s'est fixé à Berlin, en 1854, en qualité de professeur de chant dans l'Académie de musique fondée par Th. Kullack. Il s'est fait connaître aussi comme critique par les articles qu'il a fournis au journal de musique publié à Berlin sous le titre l'*Echo*, au *Neue Zeitschrift für Musik*, de Leipsick, à la *Blætter für Musik*, de Vienne, et à quelques autres journaux. Comme compositeur, il a publié un grand nombre de *Lieder* avec accompagnement de piano. On a aussi de cet artiste : 1° *Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges* (Brève introduction à l'étude normale de l'art du chant); Leipsick, Hinze, 1852, in-8° de cinq feuilles. 2° *Vollstændiges Lehrbuch der Gesangskunst* (Méthode complète de l'art du chant); Magdebourg, Heinrichshofen, 1858, in-4°.

**SIEBIGK** (Louis-Antoine-Léopold), né à Dessau, le 26 mars 1775, fut nommé, en 1797, inspecteur et professeur au Lycée Frédéric de Breslau; six ans après, il fut chargé des fonctions de prédicateur adjoint de l'église réformée de la même ville. En 1803, il reçut sa nomination de troisième prédicateur à la cathédrale de Halle. Il mourut à Dessau, le 12 avril 1807. Siebigk fut un amateur distingué de musique: on a publié de sa composition les ouvrages suivants : 1° Douze variations pour le piano sur un thème connu, op. 1; Breslau, 1797. 2° Douze *idem*, dédiées au prince héréditaire d'Anhalt-Dessau; *ibid.* 3° Vingt-cinq variations, *idem*; ibid. 4° Douze variations pour piano ou harpe; *ibid.* 5° Marche pour piano ou harpe; *ibid.* 6° Douze variations pour piano, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Douze *idem*, op. 6; *ibid.* Il avait fait, à Breslau, en 1798, des lectures sur la théorie de la musique, dont les résumés ont été publiés dans les journaux de la Silésie, à cette époque, particulièrement dans la feuille provinciale (*Provinzial-Blætter*), t. XXVI, p. 4 et 42; t. XXVIII, p. 1; t. XXIX, p. 420; t. XXXI, p. 295 et 441; t. XXXVI, p. 352.

Il y a de l'incertitude à l'égard du nom de Siebigk, car la notice qu'on vient de lire est tirée du livre de Hoffmann sur les musiciens de la Silésie, et cet écrivain paraît avoir été bien informé des circonstances de la vie et des travaux du professeur dont il s'agit; cependant, il a été publié un livre intitulé : *Museum deutscher Gelehrten und Künstler* (Musée des savants et des artistes allemands), dont le deuxième volume a pour titre : *Museum berühmten Tonkunstler in Kupfern, und Schriftlichen Abrissen von Professor C.-A. Siebigke* (Musée des célèbres musiciens, etc.); Breslau, Aug. Schall, 1801, in-8°.

Ici le nom est écrit *Siebigke*, et les initiales des prénoms sont C. A. M.; Ch. Ferd. Becker, d'après Gerber, substitue à ces initiales les noms de *Chrétien-Albrecht-Léopold* (*Syst. Chr. Darstellung der Musik-Literatur*, p. 169), et adopte les dates données par Hoffmann pour Louis-Antoine-Léopold Siebigk. D'autre part, il y a évidemment identité pour la qualité de professeur à Breslau des deux personnages, à la même époque, et Kayser, qui cite *Siebigke* (sans les prénoms) comme auteur du *Musée des musiciens célèbres*, indique le 11 avril 1807 comme la date de sa mort (*Volstand. Bucher-Lexikon*, cinquième partie, p. 244). Tout cela est fort obscur. Quoi qu'il en soit, les notices contenues dans le volume du *Musée des musiciens célèbres* renferment les portraits et les notices de J.-S. Bach, de J. Haydn, de Mozart, de Zumsteg, de Clementi et de Rust. On a du même Siebigk une lettre sur l'état de la musique à Breslau, dans la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 347, t. III.

**SIEBOLD** (Charles-G. **DE**), docteur en médecine et professeur d'anatomie, naquit à Bamberg, le 4 novembre 1736, exerça la chirurgie à Nuremberg, puis à Würzbourg, et enfin se fixa à Francfort-sur-le-Mein, vers 1798, et y mourut, le 3 mai 1807. Parmi les dissertations qu'il a publiées, concernant diverses opérations chirurgicales, on remarque celle qui a pour titre : *Praktische Bemerkungen über die Kastration* (Observations sur la castration); Francfort-sur-le-Mein, 1802, gr. in-8°.

**SIEBOLD** (Jean-Barthel **DE**), peut-être fils du précédent, docteur en médecine et professeur de chirurgie à Würzbourg, né dans cette ville, le 3 février 1774, mort le 28 janvier 1814, est auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque sa *Würzbourg savante et artistique*, insérée dans les nos 28 et suivants de la *Chronique de Franconie*. On y trouve des notices sur trente musiciens et compositeurs de cette ville. Siebold a fourni aussi des notices sur beaucoup de musiciens de la Franconie, dans l'écrit périodique intitulé : *Neue artistisch-literarische Blætter von und für Franken;* Würzbourg, 1808, in-4°.

**SIEBURG** (Juste), facteur d'orgues à Mulhausen, dans la Thuringe, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il construisit, en 1669, l'orgue de Pulssnitz, composé de vingt et un jeux.

**SIEGEL** (Daniel-Siegmeyer), organiste à Annaberg, est né le 17 septembre 1774, à Satzung, en Saxe. Il obtint sa place d'organiste en 1798, et en remplit les fonctions jusqu'en 1848. Il fêta, dans cette dernière année, son jubilé de cinquante ans d'activité dans cette position. On a publié de sa composition un grand nombre d'airs variés pour le piano à Leipsick, Vienne, Offenbach, Breslau et Meissen, œuvres 1 à 46; et quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 20, 31, 32 et 47; Leipsick, Hofmeister, et Breslau, Forster.

**SIEGERT** (Gottlob), *cantor* à l'église Saint-Bernard de Breslau, est né le 6 mai 1789, à Ernsdorf, près de Reichenbach. Admis, en 1802, au chœur de l'église Saint-Bernard de Breslau, en qualité de sopraniste, il obtint la permission de suivre les cours du collége de la Madelaine, et y termina ses études en 1808. L'année suivante, il entra comme professeur à l'Institut de Reich et Hichert, et en 1812, il obtint la place de *cantor* à l'église Saint-Bernard, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-trois ans. Siegert vivait encore en 1848, car il dirigea dans cette même année une fête musicale à Kauth (Silésie). Depuis 1816, il a écrit : 1° Un recueil de chants à trois voix, intitulé : 66 *Driestimmige Choralmelodien;* Breslau, Gros, 1820. La deuxième édition de ce recueil contient cent morceaux. 2° Plusieurs suites de morceaux à plusieurs voix pour les écoles. 3° Des cantates, un *Te Deum*, une messe et plusieurs autres compositions pour l'église; mais il ne paraît avoir rien publié jusqu'à ce jour. Siegert a fait insérer dans le dix-neuvième numéro de l'écrit périodique *Erziehungs und Schulrath*, une dissertation intitulée : *Was hat man von der musikalischen Bildung des weiblichen Geschlechts zu erwarten* (Que peut-on espérer de l'organisation musicale des femmes?).

**SIEGMEYER**, ou plutôt **SIEGMEIER** (Jean-Gottlieb ou Théophile), secrétaire de la direction générale des postes, à Berlin, est né le 12 novembre 1778, à Peritzsch, près d'Eilenbourg, en Saxe. Amateur de musique, il s'est fait connaître par un traité d'harmonie et de composition intitulé : *Theorie der Tonsetzkunst* (Théorie de la musique); Berlin, Logier, 1822, in-4° de deux cent cinquante-deux pages. La théorie de l'harmonie, qui forme la première partie de cet ouvrage, est fausse dans son principe, obscure et en désordre dans ses développements. La partie qui concerne la mélodie est superficielle, et dans l'espèce de traité de contrepoint qui termine l'ouvrage, le sujet est à peine ébauché. M. Siegmeier a aussi

donné une traduction allemande du volume intitulé : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Cette traduction a pour titre : *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Mannern seiner Zeit*; Berlin, Voss, 1822, in-8° de trois cent quatre-vingt-quatre pages. En 1837, ce volume a été reproduit comme une deuxième édition, quoique, en réalité, on n'ait changé dans les exemplaires de la première que le frontispice, et ajouté une préface nouvelle à cette nouvelle édition supposée. Le nom de M. Siegmeier est aussi connu en Allemagne par des romans et par des livres sur l'administration des postes.

**SIESTO** (Joseph), ténor et professeur de chant, né à Naples, dans les premières années du dix-neuvième siècle, fit ses études musicales au collége royal de musique de *San Pietro a Majella*, et y reçut des leçons de chant de Busti. Sorti de cette école, il chanta pendant quelques années au théâtre *Nuovo* et dans les églises, se livrant aussi à l'enseignement de son art. Engagé, en 1837, au service du roi de Saxe en qualité de chanteur de la chapelle et comme professeur de chant attaché à la direction du Théâtre royal, il resta dans cette position jusqu'à la fin de juillet 1841; il retourna ensuite à Naples et y fut attaché à quelques institutions particulières pour l'enseignement du chant. Il a publié dans cette ville un ouvrage intitulé : *Studio elementare di canto poggiato sugl' intervalli semplici e loro dimenzioni* (sans date).

**SIEVERS** (Henri-Jacques). *Voyez* **SIVERS**.

**SIEVERS** (Jean-Frédéric-Louis), né dans le Hanovre, vers 1740, fut d'abord organiste à l'église Saint-André, de Brunswick, puis obtint une position semblable à la cathédrale de Magdebourg, en 1774. Il mourut dans cette ville, en 1806. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin, op. 1; Berlin, Hummel. 2° Symphonie pour le clavecin, avec deux violons, deux flûtes, deux cors et basse; Francfort. 3° Chansons tirées du roman de Stewart; Magdebourg, 1779.

**SIEVERS** (Georges-Louis-Pierre), fils du précédent, est né à Magdebourg en 1775. Il reçut de son père des leçons de musique, dès son enfance, quoiqu'il ne fût pas destiné à la culture de cet art. Après avoir achevé ses études littéraires et scientifiques à Magdebourg et à Brunswick, il se fit connaître par quelques essais de poésie, et écrivit pour la *Gazette musicale de Leipsick* ses premiers essais sur les caractères de la musique italienne et allemande (t. IX, p. 503, 677 et 693). Sievers n'avait point alors de connaissances positives assez étendues pour traiter ces sujets avec la profondeur nécessaire; aussi fut-il attaqué dans le même volume de la *Gazette musicale* concernant les erreurs où il était tombé. Au commencement de 1808, il se rendit à Cassel où il prit part à la rédaction de plusieurs journaux et publia des romans. Il travailla ensuite à Altenbourg à quelques grands ouvrages publiés par la librairie Brockhaus, et il lui fournit, entre autres choses, quelques biographies de musiciens pour les premières éditions du *Conversation's Lexikon* ; puis il alla à Vienne, et enfin il se rendit à Paris vers 1810. Il y fut le correspondant de plusieurs journaux allemands, particulièrement de la *Gazette musicale de Leipsick*, à laquelle il fournit beaucoup d'articles concernant l'état de la musique en France. Depuis, en 1824, il s'est fixé à Rome, et y a continué sa correspondance musicale avec divers journaux et recueils périodiques de l'Allemagne, entre autres avec les rédacteurs de l'écrit sur la musique intitulé *Cæcilia*, la *Gazette musicale de Leipsick*, le *Morgenblatt*, les *Zeitgenossen*, les *Archives littéraires et théâtrales* de Hambourg, et la *Gazette de littérature et d'art*, de Vienne.

On a de Sievers quelques brochures relatives à la musique; elles ont pour titres : 1° *Ueber Madame Catalani, als Sængerin, Schauspielerin*, etc. (Sur madame Catalani comme cantatrice, comme actrice, etc.); Leipsick, 1816, in-8°. Cet écrit avait paru précédemment dans les *Zeitgenossen*. 2° *Mozart und Süssmayer, ein neues Plagiat*, etc. (Mozart et Süssmayer, nouveau plagiat, etc.); Mayence, Schott, 1829, grand in-8°. Sievers écrivit ce morceau à l'occasion de la question soulevée par Godefroid Weber relativement à la part que Mozart avait prise à la composition de la messe de *Requiem* connue sous son nom. Parmi les meilleurs articles fournis par Sievers aux journaux de musique, on remarque les suivants : 1° Sur l'état de la musique en Italie, particulièrement à Rome (dans la *Cæcilia*, t. I, p. 201-260). 2° Sur l'exécution du *Miserere* d'Allegri dans la chapelle Sixtine (*ibid.*, t. II, p. 60-84). 3° Sur la musique à Rome (*ibid.*, t. VIII, p. 213-224). 4° Sur les compositeurs de Rome (*ibid.*, t. IX, p. 1-7). 5° Sur l'état actuel de la musique en France, particulièrement à Paris (*Gazette musicale de*

*Leipzick*, t. XIX, p. 77, 117, 141, 265, 281 et 297). 6° Sur la musique à Paris (*Cæcilia*, t. I, p. 295-316). 7° Sur les deux séjours de Mozart à Paris (*ibid.*, t. IX, p. 208-216). 8° Sur l'Opéra de Paris (*ibid.*, t. X, p. 17-26). 9° Sur la nature de la musique d'église (*ibid.*, t. X, p. 8-17). 10° Sur les nouvelles améliorations des instruments à archet de M. Chanot, à Paris (*Gazette musicale de Leipsick*, t. XXII, p. 85).

**SIEWERT** (Benjamin-Gotthold), né à Dantzick, vers 1740, fut d'abord négociant dans cette ville; mais des pertes considérables qui furent pour lui la suite du partage de la Pologne, en 1772, l'obligèrent à renoncer au commerce, et à chercher des ressources dans la musique qu'il avait d'abord cultivée en amateur. Ayant obtenu une place d'organiste et de maître d'école à Gutlland, il demeura dans ce lieu jusqu'au mois de décembre 1781, et succéda alors à Lœhlein dans la place de maître de chapelle de la première église paroissiale de Dantzick. En 1785, il publia dans cette ville un recueil de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église.

**SIEWERT** (Henri), professeur de musique et compositeur à Berlin, né le 10 avril 1818, à Braunsberg (Prusse orientale), fit ses premières études de musique à Dantzick, chez l'organiste Markull (*voyez* ce nom). En 1840, il se rendit à Berlin et fut admis comme élève à l'Académie royale de musique, où il reçut des leçons de composition et d'orgue de Rungenhagen et de A.-W. Bach. Après avoir terminé ses études, il s'est livré dans cette ville à l'enseignement de son art. Parmi les ouvrages de sa composition, on remarque : 1° Sept poésies à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1; Berlin, Guttentag. 2° Quatre *idem*, op. 2; Berlin, Challier. 3° Cinq *idem*, op. 6; *ibid.* 4° Motet à quatre voix (*Meine Seele harret auf den Herrn*), pour chœur et voix seule, avec accompagnement de piano, op. 5; Berlin, Gaillard. 5° Quatre poëmes à voix seule avec piano, op. 7; *ibid.* 6° Chants bohémiens variés pour piano, op. 8; Berlin, Challier.

**SIFACE** (Jean-François), dont le nom véritable était **GROSSI**, fut un des plus grands chanteurs du dix-septième siècle. Il naquit en Toscane, vers 1666, et fut élève de Redi. Doué de la voix la plus belle et la plus pénétrante, il acquit par ses études un style large et plein d'expression qui excita l'admiration de ses contemporains. Le nom de **SIFACE** lui fut donné à cause de la perfection qu'il mit dans le rôle du personnage de ce nom qui se trouve dans le *Mitridate* d'Alexandre Scarlatti. Ce chanteur célèbre fut assassiné par le postillon qui conduisait sa voiture sur la route de Gênes à Turin, et qui voulait s'emparer de ses bijoux et de son argent.

**SIGER** (Paul), musicien flamand, né à Herenthals, vers le milieu du seizième siècle, vécut à Cologne. Il a fait imprimer un recueil de psaumes à cinq voix, de sa composition, sous ce titre : *Psalmodia Davidica, Davids teusche Psalmen mit 5 und weniger Stimmen zugericht*; Cologne, 1590, in-4°.

**SIGFRIED** (Othon), musicien inconnu aux bibliographes de la musique, est cité par Paul Bolduanus (*Biblioth. philosoph.*, p. 180, *ed. Jenæ*, 1616), comme auteur d'un livre qui a pour titre : *Artis musicæ delineatio, doctrinam modorum in ipso concentu practice demonstrans, cum introductione pro incipientibus accomodata; Francofurti*, 1608, in-4°.

**SIGHICELLI**, famille de violonistes italiens. Le chef de cette famille, *Philippe Sighicelli*, naquit à *San Cesario*, dans le Modenais, en 1686, et mourut à Modène, le 14 avril 1773, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. On voit, dans les comptes de la cour de Modène, que Philippe Sighicelli était, en 1760, premier violon au service d'Hercule d'Este, prince héréditaire de Modène, qui succéda au duc François III, son père, en 1780.

*Joseph Sighicelli*, fils de Philippe, né à Modène, en 1737, était premier violon et chef d'orchestre au service d'Hercule d'Este, ainsi que le prouve l'almanach de la cour de Modène pour l'année 1777. Il remplit cet emploi jusqu'au moment où le duc de Modène fut obligé d'abandonner ses États, dont il fut dépouillé par Napoléon I^er. Il résulte d'un Mémoire du comte François Ferrari Moreni, imprimé à Modène, en 1852, que Joseph Sighicelli voyagea en Allemagne avec un riche seigneur, et qu'il eut l'honneur d'accompagner à Berlin, avec son violon, le roi de Prusse Frédéric II, dans un duo pour la flûte. Distingué comme chef d'orchestre et comme virtuose, cet artiste mourut à Modène, le 8 novembre 1826, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans.

*Charles Sighicelli*, fils du précédent et son élève pour le violon, naquit à Modène en 1772, et mourut dans cette ville, le 7 avril 1806. Un almanach de la cour de Modène, pour l'année 1796, fait voir que cet artiste était violoniste au

service de son prince, et qu'il avait la survivance de son père pour la place de chef d'orchestre.

*Antoine Sighicelli*, fils de Charles, est né à Modène, le 1er juillet 1802. Ses professeurs de violon furent son aïeul Joseph Sighicelli et Jean Mari, de Modène, artiste de talent, mort premier violon et chef d'orchestre de la cour de Modène, le 26 juillet 1834. En 1821, Antoine Sighicelli fut nommé premier violon et chef d'orchestre de la ville de Cento (États de l'Église). Le 8 juillet 1825, l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres. En 1834, il fut nommé premier violon chef d'orchestre du théâtre de Ferrare; enfin, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à la cour de Modène, le 6 novembre 1835. Après que les événements politiques de 1859 eurent obligé le duc François V de s'éloigner de ses États, la position de Sighicelli ne changea pas, parce que, par un décret spécial, le roi d'Italie a maintenu dans leurs emplois les artistes de la chapelle ducale. Renommé comme un des meilleurs chefs d'orchestre d'Italie, Antoine Sighicelli dirige aujourd'hui celui du théâtre de Modène. Il est aussi premier violon directeur de la Société de quatuors fondée dans cette ville, en 1861. Ses compositions sont restées inédites jusqu'à ce jour.

*Vincent Sighicelli*, fils d'Antoine, est né à Cento, le 30 juillet 1830. D'abord élève de son père pour le violon, il se rendit à Vienne, en 1847, pour étudier le contrepoint sous la direction de Sechter, et reçut, dans la même ville, des conseils des violonistes Hellmesberger et Mayseder. Dès le mois de janvier 1846, Vincent Sighicelli avait été admis dans la chapelle du duc de Modène, et le 29 janvier 1849, un décret du duc l'appela au poste de directeur adjoint et de violon solo de l'orchestre ducal. En 1855, cet artiste s'est rendu à Paris, où il s'est fixé. Il s'est fait entendre avec succès dans ses voyages en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, en Hollande et en Espagne. Ses œuvres pour son instrument, au nombre de vingt-quatre, ont été publiées à Milan, chez Ricordi, à Paris, chez Richault, et à Bruxelles, chez Schott. M. Sighicelli est membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome, et de l'Académie philharmonique de Florence. Il est décoré de l'ordre royal de Charles III d'Espagne, et a reçu une médaille de mérite du roi d'Italie.

**SIGISMONDI** ou **SIGISMONDO** (Joseph), né à Naples, le 13 novembre 1739, fit ses études au collége des jésuites. Il fut d'abord avocat et cultiva la musique comme amateur. Ses maîtres de chant avaient été Joseph Geremia de Catane, ancien élève du Conservatoire de Lorelo, et Gennaro Capone, disciple de Cotumacci.

Ses liaisons avec les plus célèbres musiciens de son temps lui firent ensuite abandonner le barreau pour se livrer en liberté à la culture de l'art. Sigismondi ne fit jamais d'études sérieuses de composition; sa manière de s'instruire dans cet art fut toute pratique; car ce fut surtout par la lecture des partitions des maîtres célèbres qu'il apprit à écrire ses propres idées. Son premier essai fut la musique de l'*Endimione* de Métastase, puis il écrivit les oratorios l'*Assunzione della Vergine*, *Santa Anna*, *San Giuseppe* et *San Giovanni di Dio*. Son occupation principale fut l'enseignement de l'art du chant; parmi ses élèves, le marquis de Villarosa cite (1) la reine Marie-Caroline d'Autriche, Madeleine Pignalver, et le professeur de chant Emmanuel Imbimbo (*voyez* ce nom), qui, plus tard, se fixa à Paris. Après la réorganisation du Conservatoire de Naples sous le règne de Murat, il fut nommé bibliothécaire de cette école, et conserva sa place jusqu'à sa mort, arrivée le 10 mai 1826, après qu'il eut atteint l'âge de quatre-vingt-sept ans. La Bibliothèque du Conservatoire de Naples contient beaucoup de cantates qu'il a composées depuis 1766 jusqu'en 1799. Ses autres ouvrages sont ceux dont les titres suivent: 1° *Cantata per la Nascita di N. S. G. C.*, composée en 1788. 2° *Principii di musica*. 3° *Solfeggi per soprano*. 4° *Sonate per organo*. 5° *Toccate per Cembalo*. 6° *Esercizio di canto*. Toutes ces productions sont en manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Naples. Sigismondo cultivait aussi les lettres. Son goût passionné pour la comédie, qu'il jouait dans sa maison avec quelques amis, le conduisit à écrire beaucoup de pièces, la plupart en dialecte napolitain, et de canevas de proverbes à improviser. Il a publié une partie de ses productions de ce genre; toutefois, il tirait peu de profit de tout cela; il fut même obligé d'accepter, pour vivre, une place d'écrivain du tribunal civil, qu'il abandonna plus tard pour celle de greffier du juge de paix; mais dans ses dernières années, il se borna à ses fonctions de bibliothécaire. Souvent retenu chez lui par la goutte, il visitait peu le dépôt qui lui était confié et le laissait dans

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, p. 209.

un grand désordre. Par les soins de M. Florimo, son successeur, cette belle bibliothèque est aujourd'hui dans le meilleur état et s'est considérablement enrichie.

**SIGISMUNDO D'INDIA**, chevalier de Saint-Marc et gentilhomme du prince Maurice, cardinal de Savoie, naquit à Palerme, en Sicile, dans la seconde moitié du seizième siècle, et vécut d'abord à Florence, puis à Rome, et enfin à Venise, où il se trouvait encore en 1630. Amateur de musique distingué, compositeur et poëte, il a fait imprimer : 1° *Le Musiche da cantare solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili. In Milano, appresso l'herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo*, 1609, in-fol. Recueil intéressant pour l'histoire des premiers temps du chant à voix seule accompagné d'instruments sur la basse chiffrée. 2° *Il primo libro delle villanelle alla napolitana ; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1610, in-4°. 3° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci; in Roma, app. Robletti*, 1624. Cette édition est la seconde de ce livre ; j'ignore la date de la première. 4° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2 ; Venise, 1611, in-4°. 5° *Idem*, lib. 3 ; *ibid.*, 1611, in-4°. 6° *Le Musiche del Cavalier Sigismundo d'India, libri cinque;* Venise, 1623, in-fol. Cet ouvrage est composé de cantates en style de récitatif, alors en vogue. On y remarque le *Lamento di Didone*, le *Lamento di Jasone*, et le *Lamento di Olimpia*. 7° *Motetti a più voci ;* Venise, 1627, in-4°. 8° *L'Ottavo libro de' Madrigali a cinque voci, con il basso continuo; in Roma, app. Gio.-Battista Robletti*, 1624, in-4°. C'est une réimpression. Dans l'épître dédicatoire de ce livre à la princesse Isabelle de Modène, Sigismondo dit que ces madrigaux ont été composés lorsqu'il était au service de la maison d'Este.

**SIGL - VESPERMANN** (Catherine). *Voyez* **VESPERMANN.**

**SIGNORELLI** (Pierre-Napoli), littérateur, né à Naples, le 28 septembre 1731, fit ses études chez les jésuites, et fut d'abord avocat ; mais plus tard, il renonça au barreau pour suivre la carrière des lettres. Une passion malheureuse et des chagrins domestiques lui firent abandonner sa patrie pour se rendre en Espagne. Arrivé à Madrid, il y obtint la place de garde du sceau de la loterie ; mais le désir de revoir son pays l'y ramena au bout de trois ans. Après un second voyage en Espagne, il retourna à Naples, y eut la place de secrétaire de l'Académie et y publia son *Histoire littéraire du royaume des Deux-Siciles* et l'*Histoire des théâtres*. En 1798, il prit part à la révolution qui suivit l'envahissement du royaume de Naples par l'armée française, et fut obligé de se soustraire par la fuite aux conséquences de ce fait, lorsque le cardinal Ruffo rentra dans la capitale en vainqueur. Retiré à Milan, il y fut nommé professeur au Lycée de Brera, puis il obtint la chaire de droit naturel et de philosophie à Pavie, et enfin, celle de professeur d'histoire et de diplomatique à Bologne. Rentré à Naples, en 1806, il y vécut dans le repos, et y mourut le 1er avril 1815, des suites d'une attaque d'apoplexie. Dans son livre intitulé : *Vicende della coltura delle Due Sicilie, o sia Storia ragionata delle lettere, delle arti*, etc. (Naples, 1784, cinq volumes in-8° ; 1810, huit volumes in-8°), il donne beaucoup de renseignements concernant l'histoire de la musique ancienne et moderne dans le royaume de Naples. On a du même auteur une histoire critique des théâtres anciens et modernes (*Storia Critica de' teatri antichi e moderni*, etc. ; Naples, 1787, six volumes in-8° ; *ibid.*, 1813, dix volumes in-8°) ; ouvrage médiocre, dans lequel on trouve des anecdotes sur l'Opéra italien et sur quelques chanteurs. Signorelli a aussi publié *Lettera sullo spettacolo musicale del* 1803 ; Naples, 1804, in-8°.

**SIGNORETTI** (Aurélien), né à Reggio, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Il mourut dans cette position en 1635. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantus vespertinum omnium solemnitatum. Psalmodia quinis seu novenis vocibus concinenda, una cum basso ad organum; Venetiis, per Alessandrum Vicentinum*, 1629, in-4°. 2° *Il primo libro de' Motetti a* 2, 3, 4, 5, 6 *e* 8 *voci;* ibid., 1615, in-4°. On conserve en manuscrit dans les archives de la cathédrale de Reggio des *Magnificat* à huit voix, et des messes à seize voix en quatre chœurs de la composition de cet artiste. Les messes sont datées de 1626.

**SIGNORETTI** (Joseph), violoniste italien, fut élève de Tartini. Vers 1770, il se fixa à Paris, et y publia deux œuvres de six quatuors chacun, pour deux violons, alto et basse. Il y vivait encore en 1786.

**SIKORSKI** (Joseph), littérateur-musicien, critique et compositeur, né à Varsovie, en 1815, fit ses premières études au lycée de cette ville, dès l'âge de neuf ans. Il y apprit les éléments de la musique sous la direction du professeur Joseph Stefani (*voyez* ce nom). Plus tard, Joseph Jawurek, professeur du Con-

servatoire, lui donna quelques leçons de piano; mais la révolution polonaise de 1830 interrompit ses études. Quand la tranquillité eût été rétablie, Sikorski travailla seul sur son instrument, et les leçons qu'il en donna contribuèrent à ses progrès. Son instruction dans l'harmonie et dans la composition fut le résultat de la lecture assidue du volumineux ouvrage de Marx (*voyez* ce nom); en sorte que Sikorski ne dut qu'à lui-même ce qu'il savait de l'art dans lequel il s'est distingué. Ce fut aussi par ses propres efforts qu'il apprit plusieurs langues, particulièrement l'allemand, le français, et qu'il acquit une élégance de style fort estimée de ses compatriotes. Il a fourni un grand nombre d'articles de critique musicale aux divers journaux de sa patrie, particulièrement à la revue intitulée *Bibliothèque de Varsovie* et à la *Gazeta Codzienna*. Lui-même a fondé un journal spécial de musique, sous le titre : *Ruch Musyczny* (Mouvement musical), dont les premiers numéros ont paru en 1856. On a de Sikorski une méthode de piano intitulée : *Nowa szkola na Fortepian*; Varsovie, Klukowski. M. Sowinski, à qui j'emprunte ces détails, cite aussi une traduction de l'ouvrage allemand de Busse, auquel il donne pour titre *le Maître de chant*, mais dont la traduction exacte est : *Livre choral en chiffres pour les écoles*, ainsi qu'un *Manuel de chant*, publié à Varsovie. Les compositions publiées du même artiste sont : *Nocturne* et *Tableau de village*, pour piano seul, dans l'*Album des compositeurs polonais*, et deux *airs* à voix seule avec piano. Il a en manuscrit : 1° Plusieurs messes, sur le texte polonais, avec accompagnement d'orgue. 2° *La Cloche*, de Schiller, traduite par Minasowicz, en forme de mélodrame. 3° *Alpenhorn* (le Cor des Alpes), pour voix seules, chœur et orchestre. 4° Pièces fugitives pour le piano. 5° Chants divers.

**SILBER** (maître Eucharius), imprimeur à Rome, dans la dernière moitié du quinzième siècle, paraît être un des premiers typographes qui ont imprimé de la musique en caractères mobiles, et avoir précédé de quelques années les travaux de Petrucci de Fossombrone. Il existe dans la belle bibliothèque de *Christ-Church*, à Oxford, un exemplaire, peut-être unique, découvert par M. le docteur Rimbault (voyez *The Musical World*, t. XIX, p. 285) d'un drame intitulé : *Historia Bœtica*, sans nom d'auteur. A la fin du volume, on lit : *Per magistrum Eucharium Silber*. 1493, in-fol. *Ce volume*, dit M. Rimbault, *est terminé par deux airs et deux chœurs, qui sont les plus anciens spécimens de musique imprimée*. S'il entend par ces paroles des caractères mobiles, son assertion paraît exacte, car les exemples de musique du livre de Burtius, imprimé en 1487, sont gravés sur bois d'une manière assez grossière. Quant aux *Flores musicæ* de Hugon de Reutlingen, imprimés à Strasbourg en 1488, les exemples de musique paraissent avoir été fondus en une seule pièce pour chaque portée, et les caractères de notation gothique y sont bien faits.

**SILBERMANN**, nom d'une famille célèbre dans la facture des instruments, qui a eu pour chef André **SILBERMANN**, né à Frauenstein, en Saxe, le 19 mai 1678. Il était fils de Michel Silbermann, charpentier. S'étant livré, dès sa jeunesse, à l'étude de la construction des orgues, il commença à voyager en 1700, pour augmenter ses connaissances dans cet art. Arrivé à Hanau en 1701, il s'y arrêta et y travailla quelque temps; puis il se rendit à Strasbourg, où il épousa, le 13 juin 1708, Anne-Marie Schmid, qui le rendit père de douze enfants, savoir : neuf garçons et trois filles. Huit de ces enfants moururent en bas âge. André Silbermann cessa de vivre le 16 mars 1734. Dans l'espace de vingt-sept ans, il avait construit trente orgues, depuis son arrivée à Strasbourg. En voici le catalogue : 1° L'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Strasbourg, en 1707. 2° Celui du couvent de Sainte-Marguerite, en 1709. 3° Celui du temple protestant de Saint Pierre, 1707. 4° Celui de Marmoutier (Bas-Rhin), 1710. 5° Celui de la cathédrale de Bâle, en 1711. 6° Un positif au couvent des Guillelmines de Strasbourg, 1712. 7° L'orgue d'Oberenheim, 1713. 8° Celui de Giedertheim, 1715. 9° Celui de la cathédrale de Strasbourg, 1716. 10° Celui de l'église Saint-Étienne, dans la même ville, 1716. 11° Un positif à Andlau (Bas-Rhin), en 1717. 12° L'orgue du couvent de la Madelaine, à Strasbourg, 1718. 13° Un positif à Ebersheimmünster (Bas-Rhin), 1718. 14° L'orgue de l'église Saint-Léonard, à Bâle, 1718. 15° Un positif à Haguenau, 1719. 16° Un *idem*, à Grendelbach, petit village du département du Bas-Rhin, 1719. 17° Un *idem*, à Lautenbach (Haut-Rhin), 1719. 18° Un orgue à l'église Saint-Jean de Wissebourg, 1720. 19° Celui de Saint-Léonard, près d'Oberenheim, 1721. 20° Celui d'Altenheim, près d'Offenbourg, 1722. 21° Un positif à Kolbsheim, 1722. 22° L'orgue de l'église des Dominicains, à Colmar, 1726. 23° Celui de l'église de Saint-Guillaume, à Strasbourg, 1728. 24° Celui de Bisch-

weiler, 1729. 25° Celui d'Altorf (Bas-Rhin), 1730. 26° Celui d'Ebersheimmünster (Bas-Rhin), 1731. 27° Celui de l'abbaye de Kœnigsbrük, près de Leutenheim (Bas-Rhin), 1732. 28° Celui de l'église de l'hôpital, à Colmar, 1732. 29° Celui du temple protestant, dans la même ville, 1732. 30° Celui de Rosheim, 1733, dernier ouvrage de cet habile facteur.

**SILBERMANN** (Godefroid), frère puîné du précédent, né à Frauenstein, le 14 janvier 1683, apprit les éléments de la facture des orgues chez son frère à Strasbourg, et donna, dès 1714, une preuve de son habileté par la construction de l'orgue de la cathédrale de Freyberg, composé de quarante-cinq jeux. De retour en Saxe, il s'était fixé dans cette ville, et y avait établi des ateliers pour la construction des instruments à clavier. Soit qu'il eût eu connaissance des essais de Schrœter (*voyez* ce nom) pour la construction des pianos, soit que les travaux contemporains du facteur français Marius et de l'Italien Cristofali ou Cristofori, lui eussent été signalés; soit enfin qu'il eût trouvé lui-même le principe de cet instrument dans le tympanon, il est certain qu'il fut un des premiers facteurs qui en fabriquèrent, et que l'invention du piano lui fut généralement attribuée en Allemagne. Schrœter n'en réclama l'honneur qu'après la mort de Silbermann. Celui-ci, ayant construit deux de ces instruments, les soumit à l'examen de Jean-Sébastien Bach qui, donnant de justes éloges à la nouveauté du mécanisme, trouva cependant le son faible dans les octaves supérieures. Frappé de la justesse des observations de ce grand artiste, Silbermann se livra en silence à de nouvelles recherches, et cessa de mettre de nouveaux instruments en vente jusqu'à ce qu'il eût enfin trouvé le moyen de leur donner un volume de son plus intense. Après beaucoup d'essais et de dépenses, il put enfin faire essayer un nouveau piano par J.-S. Bach, qui le déclara sans défaut. Dès ce moment, les pianos de Silbermann acquirent de la célébrité. Cet habile facteur fut aussi l'inventeur, en 1740, du clavecin d'amour, instrument dont les cordes avaient une longueur double, et reposaient vers les deux extrémités sur des chevalets placés à égale distance, en sorte qu'étant frappées par le milieu, elles rendaient un son double à l'unisson. Hœhnel, de Meissen, a perfectionné cet instrument, dont les sons étaient à la fois puissants et moelleux. Les orgues principales construites par Silbermann sont les suivantes : 1° L'orgue du château de Dresde, de quarante-cinq jeux. 2° Celui de l'église Notre-Dame, composé de quarante-trois jeux, dans la même ville. 3° Celui de Sainte-Sophie, de trente et un jeux, en 1722. 4° Celui de Saint-Pierre, à Freiberg, de trente-deux jeux. 5° Celui de Pœnitz, près d'Altenbourg, composé de vingt-sept jeux, en 1737. Dans l'espace de quarante-cinq ans, c'est-à-dire depuis 1708 jusqu'en 1753, Silbermann avait construit quarante-deux orgues. Cet artiste mourut à Dresde, le 4 août 1753.

**SILBERMANN** (Jean-André), fils aîné d'André, naquit à Strasbourg, le 26 juin 1712. Élève de son père, il jouit d'une grande célébrité comme facteur d'orgues, et de l'estime de ses concitoyens pour ses qualités sociales. Il mourut à Strasbourg, le 11 février 1783, avec le titre de membre du conseil de cette ville. Jean-André eut, d'un premier mariage neuf enfants, dont sept moururent en bas âge. Des deux fils qui lui restèrent, l'aîné (Jean-Josias) fut aussi facteur d'orgues, et mourut le 3 juin 1786; le second (Jean-André), qui était le neuvième de ses enfants, fut négociant. Celui-ci eut deux fils (Jean-André et Frédéric-Théodore), dont le dernier fit ses études musicales au conservatoire de Paris, devint habile violoncelliste, et mourut le 5 juin 1816. Depuis 1736 jusqu'en 1782, Jean-André Silbermann, fils d'André, construisit cinquante-quatre orgues, dont les principales sont celles de l'église Saint-Thomas, de Strasbourg, du temple neuf de la même ville, de la collégiale de Colmar, des églises Saint-Étienne et Saint-Théodore, à Bâle, et de l'abbaye de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire. Ce dernier instrument, le plus considérable de ceux qu'a construits Silbermann, est aujourd'hui dans l'église catholique de Carlsruhe. Jean-André Silbermann est aussi très-estimé à Strasbourg comme auteur d'une bonne histoire de cette ville, laquelle a pour titre : *Lokal-Geschichte der Stadt Strasbourg;* Strasbourg, 1775.

**SILBERMANN** (Jean-Daniel), deuxième fils d'André, né à Strasbourg, le 31 mars 1717, fut aussi facteur d'orgues distingué. En 1751, il se rendit à Freyberg auprès de son oncle Godefroid, qui l'avait demandé pour qu'il l'aidât à terminer l'orgue de la chapelle de la cour, à Dresde. Après la mort de son oncle, il se fixa dans cette ville, et s'y livra avec succès à la fabrication des clavecins et des pianos. Il mourut à Leipsick, le 6 mai 1766, avec les titres de facteur d'orgues et de commissaire de la cour de Saxe. Compositeur de quelque mérite, il a laissé plusieurs ouvrages en manuscrit.

**SILBERMANN** (Jean-Henri), le plus jeune des fils d'André, naquit à Strasbourg, le 24 septembre 1727. La facture des pianos l'occupa spécialement, et ses instruments furent les premiers de ce genre qui se répandirent en France, où ils eurent beaucoup de réputation. Il mourut le 15 janvier 1799, laissant deux fils, dont l'aîné (Jean-Frédéric), né le 21 juin 1762, et mort le 8 mars 1817, fut à la fois facteur de pianos, organiste de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, et compositeur. Il a laissé en manuscrit un *Hymne à la paix*, des chansons allemandes, et plusieurs autres ouvrages.

**SILBERSCHLAG** (Jean-Isaie), conseiller du consistoire et membre de l'académie des sciences de Berlin, naquit à Aschersleben, en Prusse, et mourut le 11 juillet 1790. Au nombre de ses écrits, on remarque son sermon à l'occasion du nouvel orgue de son église, intitulé : *Einweihungspredigt einer neuen Orgel in der Dreifaltigkeitskirche*; Berlin, 1775, in-8°.

**SILCHER** (Frédéric), directeur de musique à Tubingue, est né le 27 janvier 1789, à Schnaith, près de Schorndorf, dans le royaume de Wurtemberg. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique et pour le dessin, et cultiva ces deux arts avec une ardeur égale. Il avait atteint sa quatorzième année, lorsqu'il rencontra enfin un bon maître de musique dans l'organiste Auberlen, à Fellbach, près de Stuttgart. Les leçons qu'il en reçut, et les progrès qu'il fit pendant ses séjours à Schorndorf et à Louisbourg, le mirent en état de s'établir à Stuttgart, où il se livra à l'enseignement du chant. En 1817, il écrivit, par ordre du sénat académique de Tubingue, une cantate pour le troisième jubilé séculaire de la réformation, et l'exécution de cet ouvrage lui procura sa nomination de directeur de musique dans cette ville. Il en remplit encore les fonctions (1864), et jouit de la réputation de musicien instruit et plein de zèle. La société de chant lui doit sa bonne organisation et ses progrès. Il est chargé de l'enseignement du chant et de la musique au séminaire évangélique, et dirige les concerts. En 1825, il a été désigné par le gouvernement pour prendre part à la formation du nouveau livre choral à quatre voix pour le royaume de Wurtemberg, et il y a introduit de belles mélodies. Depuis lors il a publié le livre de chant à trois voix, dont le succès a été considérable. Les principaux ouvrages de M. Silcher sont : 1° Six hymnes à quatre voix ; Tubingue, Laup. 2° Mélodies du livre choral du Wurtemberg à trois voix, première et deuxième parties ; *ibid.* 3° Douze canons pour trois voix de dessus ou trois voix d'hommes, à l'usage des écoles, *ibid.* 4° Six chansons allemandes à quatre voix d'hommes; *ibid.* 5° Douze *idem;* ibid. 6° Deux suites d'hymnes à quatre voix, à l'usage des fêtes et dimanches ; *ibid.* 7° Chansons populaires de la Souabe, de la Thuringe et de la Franconie à quatre voix. Plusieurs cahiers, *ibid.* 8° Beaucoup de chants à voix seule ou à deux voix, avec accompagnement de piano; Tubingue, Fues. M. Silcher a en manuscrit des ouvertures et des divertissements pour l'orchestre, ainsi que des cantates d'église.

**SILPHIN VOM WALDE** (....), compositeur à Rudolstadt, y vivait en 1847. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste; on sait seulement qu'il a obtenu un prix à Manheim, dans cette année, pour une ouverture de concert à grand orchestre. Son ouverture dramatique intitulée *les Gnomes et les Elfes* a été publiée à Rudolstadt, chez Müller. On connaît aussi de lui des trios de salon pour piano, violon et violoncelle; Manheim, Heckel.

**SILVA** ou **SYLVA** (André DE), maître, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, est sans doute le même musicien que celui dont Glaréan a rapporté un *Kyrie* et un *Hosanna* à trois voix (*Dodecach.*, fol. 432-433), sous le nom d'*Andreas Sylvanus*, et qui est un des interlocuteurs du dialogue de Sébastien Virdung (1) et des deux premiers livres de la *Musurgia* d'Ottmar Nachtgall ou *Luscinius* (2). Aucun renseignement n'a été découvert jusqu'à ce jour sur la patrie de Silva, ni sur la position qu'il occupa. Il n'était pas Français et ne s'appelait pas *Dubois* (de Silva), car l'éditeur Attaingnant de Paris, son contemporain, conserva les noms des compositeurs de sa nation dans tous les recueils qu'il publia, et parmi ceux dont il a imprimé les ouvrages figure *De Silva* et non *Dubois*. S'il était Allemand, on pourrait croire que son nom de famille était *Von Wald*, ou que peut-être

(1) *Musica getutscht und aussgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg, und alles gesang auss den noten in die tabalaturen diser* (sic) *benanten dryer Instrumenten der Orgeln : der Lauten : und der Flœten transferrieren zo lernen kortslich gemacht*, etc. In-4° obl. cinquante-six feuillets, sans date et sans nom de lieu (Bâle, 1511).

(2) *Musurgia seu praxis Musicæ. Illius primo quæ instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta. Ejusdem Ottomari Luscinii, de concentus polyphoni, id est ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem, Argentorati apud Johannem Schottum*, 1536, in-4° obl.

il était né dans la Forêt-Noire, d'où on l'aurait appelé *De Sylva*, ou *Sylvanus* (dans la basse latinité). Virdung semble en effet nous conduire à cette conjecture dans l'épître dédicatoire de son livre, datée de Bâle, 1511, où l'on voit que Sylvanus était son ami et habitait le même pays que lui. Il avait composé un grand traité de musique, dont celui qu'il a publié n'était qu'un abrégé : « Pour éviter des frais » considérables, dit-il, j'ai préféré ne pas pu- » blier mon grand livre, et faire cet extrait » pour satisfaire au désir de mon ami Andreas » Sylvanus. » Ottmar Luscinius, qui a traduit une partie de l'ouvrage de Virdung, dans sa *Musurgia*, ne fournit aucun éclaircissement concernant la personne de Sylva ou Sylvanus. Outre les deux morceaux conservés par Glaréan, on trouve des compositions d'André de Sylva dans les recueils dont voici les titres : 1° *Motetti de la Corona, libro primo; impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium*, 1514, petit in-4° obl. 2° *Motetti del Frutto a sei voci, liber primus* (sic) ; *in Venetia nella stampa d'Antonio Gardane*, 1539, in-4°. 3° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum etc.; a sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-4° obl. 4° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocibus; Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, 1539, petit in-4° obl. 5° *Liber tertius : Viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet, etc.; Parisiis in vico Cithare apud Petrum Attaingnant*, 1534, petit in-4° obl. 6° *Liber quartus* idem; *ibid.*, 1534. 6° *Liber duodecimus* idem; *ibid.*, 1535. 7° *Motetti del Fiore. Liber primus cum quatuor vocibus; Lugduni per Jacobum Modernum*, 1532, petit in-4° obl. 8° *Selectissimarum Sacrarum cantionum quas vulgo Moteta vocant Flores, trium vocum. Lovanii, ex Typographia Petri Phalesii*, 1569, in-4°. Jean-Georges Schielen (*in Biblioth. enucleata*, p. 328) et Gesner (*in Pandect*, l. VII, tit. VI, fol. 83), attribuent à Sylvanus un *Compendium musicale*, mais n'indiquent pas si l'ouvrage est imprimé.

**SILVA** ou **SYLVA** (le Père Manuel-Nunes DA), jésuite, né à Lisbonne, en 1678, fut d'abord maître de chapelle de l'église Sainte-Catherine, de cette ville, puis directeur du chœur de l'église paroissiale de Sainte-Marie-Madeleine, et en dernier lieu maître de chapelle de la collégiale royale de Notre-Dame de la Conception. Il occupait cette dernière position en 1725. On a de lui un livre intitulé : *Arte Minima, que com semi-breve prolaciam trata em tempo breve, os modos da Maxima, et longa scienscia da Musica*; Lisbonne, Ant. Manescal, 1725, un volume in-4°. Ce titre est un jeu de mots sur les noms des signes de l'ancienne notation mesurée, à savoir : la *minime*, la *semi-breve*, la *breve*, la *longue*, la *maxime*, les *prolations*, les *temps* et les *modes*. La signification de ce rébus est que l'ouvrage enseignera en peu de temps l'art de la musique, qui, par lui-même, est difficile et exige de longues études. Ce livre, dédié à la Vierge Marie, est divisé en trois parties qui ont une pagination particulière chacune. La première est relative à la solmisation, à la notation proportionnelle et aux éléments du contrepoint; la seconde renferme un traité de plain-chant (*canto chaõ*); dans la troisième se trouve l'analyse de toutes les parties de la musique. Les exemplaires de cet ouvrage se trouvent difficilement, même en Portugal.

**SILVA** (Jean DE), écrivain napolitain, n'est connu que par un éloge du compositeur Caffaro, intitulé : *Elogio di Pasquale Caffaro, detto Caffarelli*; Naples, 1788.

**SILVA** (Poll DE), compositeur, est né le 28 mars 1834, à Saint-Esprit, près de Bayonne (Basses-Pyrénées). Fils d'un négociant, il fit ses premières études musicales sous la direction de sa mère et de sa grand'mère, qui avaient été élèves des maîtres les plus distingués de Paris. Dès l'âge de sept ou huit ans, il était déjà initié à la connaissance des œuvres classiques des meilleurs compositeurs et s'essayait à écrire de petites choses sans aucune notion des lois de l'harmonie. Sa famille s'étant établie à Bordeaux, il reçut alors des leçons de composition d'un Allemand, ancien chef d'orchestre, nommé *Funck*, et lut avec avidité quelques bons traités d'harmonie et de contrepoint. Arrivé à Paris en 1854, il y prit quelques leçons de Turbri (*voyez ce nom*) pour la composition : Halévy, à qui il soumit plusieurs de ses ouvrages, les approuva et voulut faire entrer M. de Silva dans sa classe, au Conservatoire; mais ce jeune artiste ne put jouir de cet avantage, parce que sa mauvaise vue, qui va presque jusqu'à la cécité, ne lui permet pas une application suivie. Les ouvrages publiés par M. de Silva sont : 1° Deux romances sans paroles pour violon ou violoncelle; Paris, Benacci. 2° *La Ronde des lutins*, caprice pour piano; Paris, Girod. 3° Polonaise pour piano; *ibid.* 4° Invocation pour piano, harmonium, violon et violoncelle;

Paris, Alexandre. 5° *La Chasse aérienne*, rondo scherzo pour piano; Paris, Fiaxlaod. 6° Quarante mélodies et nocturnes pour chant; Paris, Richault. 7° Prière à la Vierge, à trois voix de femmes; *ibid.* 8° Douze pensées musicales pour piano, divisées en quatre cahiers; *ibid.* M. de Silva a en manuscrit trois opéras, dont un est reçu à l'Opéra-Comique; plusieurs quintettes, quatuors, trios et duos pour piano et instruments à archet; deux symphonies pour l'orchestre; une ouverture *idem;* une barcarolle *idem;* plusieurs chœurs avec orchestre; musique religieuse, etc.

**SILVANI** (Joseph-Antoine), compositeur de l'école de Bologne au commencement du dix-huitième siècle, était, en 1720, maître de chapelle à l'église Saint-Étienne de Bologne. Il y publia alors un recueil de quatre messes à quatre voix, avec deux violons et orgue. Cet ouvrage est indiqué comme l'œuvre onzième de cet auteur; les autres productions de cet artiste sont : 1° *Litanie concertate a 4 voci con violini e senza*, op. 1; Bologne, Marino Silvani. 2° *Inni sacri per tutto l'anno, a voce sola, con violini*, op. 2; *ibid.*, 1702. 3° *Sacri Responsori della settimana santa a 4 voci*, op. 3; *ibid.*, 1704. 4° *Inni sacri per tutto l'anno a 4 voci*, op. 4; *ibid.*, 1705. 5° *Tre Messe solenne a 4 voci con organo*, op. 5; *ibid.*, 1705. 6° *Stabat Mater, Benedictus, Miserere, Le tre Alleluya con il tratto dei Sabbato santo a otto voci*, op. 6; Bologne, 1706. 7° *Messe a quattro voci con organo*, op. 7; *ibid.*, 1709. 8° *Motetti a otto voci pieni, con il Responsorio di Santo Antonio*, op. 8; Bologne, par les héritiers de Silvani, 1711. 9° *Motetti con le quattro Antifone della B. V. a voce sola*, op. 9. 10° *Motetti a 2 e 3 voci con violini e senza*, op. 10; *ibid.*, 1716. 11° *Sacri Lamentazioni della settimana santa a voce sola*, op. 13; Bologne, chez l'auteur, 1720. 12° *Secondo libro delle litanie della Beata Virgine a 4 voci concertati, con violini e ripieni*, op. 14; *ibid.*, 1725. 13° *Cantate morali e spirituali a 1, 2 e 3 voci;* ibid., 1727. Silvani a laissé en manuscrit : 1° Quatre messes à quatre voix avec orgue. 2° Trois messes solennelles à quatre voix, avec orchestre.

**SILVESTARI** (Florimond), compositeur, né à Crémone, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Cantiones sacræ 2, 3 et 4 vocum; Venetiis, apud Vicentinum*, 1640, in-4°.

**SIMON** ou **SYMON** (Maître), d'Ypres, était, en 1303, chef des ménétriers de cette ville, et tenait une école de musique, suivant le registre des maîtrises existant aux archives d'Ypres.

**SIMON** (Simon), claveciniste et compositeur, naquit aux Vaux-de-Cernay, près de Rambouillet, vers 1720. A l'âge de sept ans, il fut envoyé près de Butel, son oncle, organiste d'une abbaye près de Caen, qui lui donna les premières leçons; mais il dut surtout à la protection de la marquise de la Mésangère et de M. de Saint-Saire, et aux leçons de clavecin et de musique qu'ils lui donnèrent, ses progrès et sa fortune. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de composition de Dauvergne. Trois livres de pièces de clavecin qu'il publia le firent connaître avantageusement, et lui firent obtenir la survivance de la charge de maître de clavecin des enfants de France, dont il fut titulaire après la retraite de Le Tourneur. Louis XV lui accorda plus tard le brevet de maître de clavecin de la reine et de la comtesse d'Artois. Simon vivait encore à Versailles en 1780.

**SIMON** (Jean-Gaspard), très-bon organiste, fut directeur de musique et *cantor* à Nordlingue, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Leichte Præludia und Fugen auf die Orgel oder das Clavier durch die sieben Durtœne. Erster Theil* (Préludes et fugues faciles pour l'orgue ou le clavecin, dans les sept tons majeurs. Première partie); Augsbourg, 1750. La deuxième partie de cet œuvre contient les préludes et fugues dans les tons mineurs. 2° *Gemüthsvergnügende musikalische Nebenstunden, in Galanteriestücken auf Klavier* (Délassement musical de l'esprit, consistant en pièces galantes pour le clavecin). Première et deuxième parties; *ibid.* 3° *Musikalisches A B C in kleinen Fugetten für die Orgel, nebst einigen Versetten* (A B C musical, qui consiste en petites fugues pour l'orgue, avec quelques versets); *ibid.*, 1754, in-4°. 4° *Erster Versuch einiger variirten und fugirten Chorale* (Premier essai de quelques chorals variés et fugués); *ibid.* Je possède en manuscrit des pièces d'orgue d'un très-bon style, composées par Simon.

**SIMON** (Jean Godefroid), musicien allemand, fut attaché à la musique de l'électeur de Saxe, vers 1764. Précédemment, il était hautboïste dans la musique de la garde du roi de Pologne. Également habile sur le hautbois, la viole et le violon, il a laissé en manuscrit quelques compositions pour ces instruments; entre autres, dix-huit duos pour deux violons qui se trouvaient, en 1780, chez Breitkopf, à Leipsick.

**SIMON** (Louis-Victor), né à Metz, vers le milieu du dix-huitième siècle, vécut à Paris, et s'y fit connaître, en 1790, par la chanson, *Il pleut, il pleut, bergère*, dont les paroles étaient de Fabre d'Eglantine, et qui obtint un succès populaire longtemps prolongé. Devenu premier violon, puis administrateur du théâtre Montansier, en 1796, Simon garda ces positions jusqu'à la clôture forcée de ce théâtre, en 1807. Il fit représenter au théâtre Montansier, en 1797, un opéra-comique intitulé : *La double Récompense*, dont il avait fait le livret et la musique. On connaît aussi sous son nom : 1° Recueil d'airs et chansons, avec accompagnement de clavecin; Paris, 1789. 2° Six duos pour deux violons, op. 2; Paris, 1796.

**SIMON** (C.-A.), professeur et éditeur de musique à Posen, en Pologne, y est établi depuis 1806. Les biographies allemandes ne fournissent pas de renseignements sur sa personne. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Anweisung zum Generalbass* (Introduction à la basse continue); Posen, Simon. Il y a deux éditions de cet ouvrage, qui est écrit en allemand et en polonais. 2° *Nanka grania na Organach* (Éléments de l'art de jouer de l'orgue); *ibid.*, in-4°, en polonais.

**SIMON** (Jean-Henri), compositeur et négociant, né à Anvers, en 1793, fit ses études musicales dans cette ville, puis se rendit à Paris et y reçut des leçons d'harmonie et de composition de Catel et de Lesueur. De retour à Anvers, il partagea son temps entre les affaires et la musique, qu'il cultiva toujours avec amour. Il jouait bien du violon et composait avec facilité. Des revers de fortune altérèrent sa santé et le mirent dans une situation gênée jusqu'à la fin de ses jours. Il est mort à Anvers, le 10 février 1861, laissant en manuscrit trois messes avec orchestre, des symphonies, des chœurs et des cantates qui ont été exécutés dans les églises et dans les concerts de sa ville natale.

**SIMONELLI** (Mathieu), chapelain chantre de la chapelle pontificale, naquit à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, et fut agrégé à cette chapelle le 15 décembre 1662. Grégoire Allegri fut son premier maître de composition, puis il passa dans l'école d'Horace Benevoli. L'étude que Simonelli avait faite des ouvrages de Palestrina lui fut si profitable, qu'on le surnomma *le Palestrina du dix-septième siècle*, à cause de l'élégance et suave simplicité de son style dans la musique d'église. Il fut maître de chapelle de plusieurs églises à Rome. Ce compositeur a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, de motets et de messes, qui se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, où l'on exécute encore plusieurs de ses ouvrages, entre autres le motet : *Cantemus Domino gloriose enim magnificatus est*, à six voix, pour le quatrième dimanche du carême. L'abbé Santini, de Rome, possède de Simonelli plusieurs motets à quatre et à cinq voix, les motets à six voix *Cantemus Domino*, et *Ecce sacerdos*, un *Victimæ paschali* à quatre, et un *Stabat mater* à cinq voix, avec deux violons et orgue. Le portrait de Simonelli, gravé à l'eau-forte, se trouve dans le livre d'Adami de Bolsena, intitulé : *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (p. 208). L'élève le plus distingué de ce savant musicien fut Corelli.

**SIMONET** (François), fils d'un choriste de la chapelle du roi, fut d'abord musicien au régiment des gardes françaises, puis premier cor du Théâtre-Français, en 1793. Il a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux bassons, op. 1; Paris, 1791. 2° Six duos pour cor en *fa* et clarinette en *ut*; *ibid.* 3° Trois trios pour clarinette, cor et basson; *ibid.* 4° Suite de morceaux du *Jockey*, pour deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons; *ibid.* 5° Six trios pour trois cors, op. 10; Paris, Imbault. Simonet vivait encore à Paris en 1803.

**SIMONETTO** (Léonard), chanteur de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets de sa composition sous ce titre : *Ghirlanda sacra di motetti*; Venise, 1613, in-4°. On trouve aussi quelques-unes de ses compositions pour l'église à la fin du recueil d'Alexandre Grandi, intitulé : *Celesti fiori*, etc.; Venise, 1619, in-4°.

**SIMONIN.** *Voyez* **POLLET** (Marie-Nicole **SIMONIN**).

**SIMONIS** (Ferdinand), compositeur, né à Parme, en 1773, eut pour maître de violon Rolla, et Lanfranchi lui enseigna à jouer du piano; puis il étudia le contrepoint sous la direction de Ghiretti, et le chant dans l'école de Fortunati. Ses études terminées, il obtint la place d'accompagnateur au piano et de directeur de musique au théâtre de sa ville natale. Il a écrit la musique de plusieurs ballets, quelques messes, et des morceaux de musique vocale et instrumentale, dont plusieurs ont été publiés à Parme. Simonis est mort dans cette ville, en 1837.

**SIMONOFF** (...), professeur à l'université de Kazan, et membre de l'Académie des

sciences de Pétersbourg, est auteur d'un opuscule relatif à la théorie mathématique de la musique, intitulé : *Mémoire sur les séries des nombres aux puissances harmoniques;* Kazan, 1832, in-4° de trente-deux pages.

**SIMONS-CANDEILLE** (Amélie-Julie), en dernier lieu madame **PÉRIÉ**, naquit à Paris, le 31 juillet 1767. Elle était fille de Pierre-Joseph Candeille (*voyez* ce nom). Élève de son père, elle débuta au Concert spirituel à l'âge de treize ans, et se fit applaudir comme cantatrice, harpiste, pianiste et compositeur, dans une cantate et dans un concerto qui lui étaient attribués, mais où son père avait eu la plus grande part. Éblouis par ce succès, les parents de mademoiselle Candeille la destinèrent au théâtre : elle parut pour la première fois sur celui de l'Opéra, au mois d'avril 1782, dans le rôle d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, et fut immédiatement reçue. L'année suivante, elle joua Sangaride dans *Atys*, opéra de Piccinni. On rapporte diversement la cause qui lui fit quitter l'Opéra au milieu de ses succès; quelle qu'elle soit, il est certain qu'elle se retira en 1783. La situation de sa famille, après que son père eut perdu son emploi au même théâtre, l'obligea à remonter sur la scène, mais elle choisit le Théâtre-Français, où les conseils de Molé guidèrent ses premiers pas. En 1785, elle débuta dans Hermione d'*Andromaque*, puis joua Roxane dans *Bajazet*, et Aménaïde dans *Tancrède*. Bien qu'elle eût fait peu de sensation dans ces rôles, la protection du baron de Breteuil la fit recevoir au nombre des sociétaires à quart de part. Il n'appartient point à ce dictionnaire d'entrer dans les détails de sa carrière dramatique; je dirai seulement qu'elle fit représenter, le 27 décembre 1792, sa comédie intitulée *la Belle Fermière*, où elle jouait le rôle principal, et chantait deux airs et un vaudeville de sa composition, s'accompagnant tour à tour sur le piano et sur la harpe. *Bathilde*, autre comédie qu'elle fit jouer le 16 septembre 1793, lui fournit l'occasion de se faire entendre dans un duo de piano et violon avec Baptiste aîné. Retirée du Théâtre-Français en 1796, mademoiselle Candeille visita la Hollande et la Belgique, et y donna des représentations et des concerts. Arrivée à Bruxelles, elle y fit la connaissance de Simons, carrossier en renom dont les ouvrages étaient recherchés dans toute l'Europe : il devint éperdument amoureux d'elle, et l'ayant revue à Paris, l'année suivante, il l'épousa en 1798. La fortune, qu'elle crut avoir fixée alors, n'était pourtant pas aussi solide qu'elle l'avait imaginé, car le départ de la cour de Bruxelles, et l'émigration de toute la noblesse du pays, à l'époque de l'invasion de la Belgique par l'armée française, avaient jeté du désordre dans les affaires de Simons, et quand madame Simons-Candeille vint prendre possession de sa nouvelle maison, ce fut pour en voir préparer la faillite, qui s'accomplit en 1802. Les événements ne se passèrent pas tout à fait comme ils sont rapportés dans la *Biographie des contemporains* et dans le supplément de la *Biographie universelle;* mais il est certain que madame Simons ne montra pas, dans cette catastrophe, l'avidité dont elle a été accusée par les fils de son mari.

De retour à Paris, et séparée de son époux par un consentement mutuel, madame Simons se réunit à son père, et se fit institutrice pour lui donner du pain. Pendant dix ans, elle donna des leçons de musique et de littérature. Le souvenir de son ancien succès de *la Belle Fermière* lui fit espérer aussi qu'elle pourrait trouver des ressources au théâtre ; mais l'essai qu'elle en fit, en 1807, dans l'opéra-comique en deux actes intitulé *Ida ou l'Orpheline de Berlin*, dont elle avait fait la musique et le livret, lui ôta ses illusions. L'ouvrage fut sifflé et n'eut que cinq ou six représentations. Une dernière tentative faite dans un drame représenté au Théâtre-Français, en 1808, ne fut pas plus heureuse, et dès ce moment, madame Simons cessa de travailler pour le théâtre et composa des romans, qui furent mieux accueillis du public. Napoléon, qui n'aimait pas les femmes auteurs, lui avait refusé des secours ; elle trouva plus de bienveillance dans la famille royale des Bourbons. Pendant les cent jours, elle se réfugia à Londres et y donna des concerts où Viotti, Cramer et Lafont se firent entendre; ils lui procurèrent d'abondantes recettes. De retour à Paris, elle reçut le brevet d'une pension pour elle et pour son père, et peu de temps après, le roi Louis XVIII lui en accorda une autre de deux mille francs sur les fonds de la liste civile. Veuve de Simons, au mois d'avril 1821, elle épousa l'année suivante Périé, peintre médiocre, qui, par les démarches actives de sa femme, obtint la place de directeur du musée et de l'école de dessin de Nîmes. Madame Périé-Candeille suivit son mari dans cette ville, en 1827. Frappée d'une attaque d'apoplexie en 1831, au moment où elle allait faire la lecture d'un ouvrage achevé depuis peu de jours, elle ne se rétablit qu'avec peine; mais la mort imprévue de son mari, en 1833, lui causa une rechute qui ne laissa plus d'es-

poir. Transportée à Paris, où elle arriva au mois de décembre, elle languit quelque temps et mourut le 4 février 1834, dans la maison de santé de M. Marjolin. Ainsi finit la carrière agitée d'une femme qui, par ses talents, aurait pu en espérer une plus heureuse.

Comme musicienne, elle mérite moins d'être mentionnée pour son *Ida,* malencontreux opéra-comique où il y avait peu de mérite, que pour quelques œuvres de sonates de piano et les romances qu'elle a publiées. En 1788, elle fit paraître trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, à Paris, chez Leduc. Cet ouvrage fut suivi de ceux-ci : Sonate pour piano à quatre mains, op. 2; Paris, Naderman. Sonate pour deux pianos, op. 3; Paris, Cousineau. Deux sonates pour piano seul, op. 4; Paris, madame Joly. *L'Enfant fidèle,* petite fantaisie pour les élèves; Paris, Pacini. Grande sonate pour piano seul, op. 6; Paris, Momigny. Variations sur un thème portugais; Paris, Pacini. Grande fantaisie suivie de variations sur l'air : *Trempe ton pain, ibid.* Beaucoup de romances détachées, dont quelques-unes ont eu du succès. Les airs de *la Belle Fermière,* avec accompagnement de piano ou harpe; Paris, Leduc.

**SIMPSON** (Thomas), musicien anglais, et violiste de la chapelle du prince de Holstein-Schaumbourg, vers 1615, a publié, en Allemagne, les ouvrages suivants : 1° *Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten,* etc.; Francfort, 1610, in-4°. 2° *Tafel-Consort* (konzert), *allerhand lustige Lieder von 4 Instrumenten und General-bass;* Hambourg, 1621, in-4°. Outre les compositions de Simpson, cet œuvre contient des pièces de Jean Grabbe, P. Philippi, Jean Dowland, Christ. Tœpffer, Nic. Bleyer, Maurice Webster, Jean Kroschen, Alex. Chesam, Robert Johnson, Ed. Johnson et Joseph Sherley. 3° *Pavanen, Volten und Gaillarden;* Francfort, 1611, in-4°.

**SIMPSON** (Christophe), violiste habile et bon musicien anglais du dix-septième siècle, naquit vraisemblablement vers 1610, dans la religion catholique, et paraît avoir été attaché dans sa jeunesse à quelque chapelle, peut-être même à celle du roi Charles Ier, car il prit parti pour ce prince, et servit comme soldat dans l'armée royale commandée par le duc de Newcastle contre le parlement. Sa préface de la deuxième édition de son traité de la viole, publiée longtemps après, exprime des plaintes amères contre la malheureuse situation où l'usurpation de Cromwell l'avait réduit, ainsi que beaucoup d'autres musiciens anglais. Après la défaite des royalistes, sir Robert Bolles, personnage distingué de ce parti, donna un asile au pauvre Simpson dans son hôtel pendant tout l'interrègne, et le chargea de l'éducation musicale de son fils (John Bolles), qui devint l'amateur le plus habile de son temps sur la basse de viole, et mourut en 1676, à Rome, où il fut inhumé au Panthéon. Après la restauration, Simpson ayant recouvré quelques avantages à la cour, se retira dans une petite maison du quartier de Holborn, à Londres, et y mourut entre les années 1667 et 1670, époques où parurent les deux premières éditions de son *Compendium* de musique; il publia la première, mais il ne vivait plus quand la deuxième fut mise au jour.

Simpson avait écrit, pour l'instruction de son élève John Bolles, un traité de la basse de viole, concernant particulièrement les traits rapides et ornements alors en usage, appelés *divisions* en anglais; plus tard, il publia cet ouvrage sous ce titre : *The Division-Violist, or an Introduction to the playing upon a ground. Divided in two parts, the first, directing the hand, with other preparative instructions; the second laying open the manner and method of playing, or composing division to a ground* (Le violiste-improvisateur, ou introduction à l'art de jouer sur un thème, etc.); Londres, John Playford, 1659, in-fol. de soixante-sept pages. Une deuxième édition, avec une traduction latine faite par un certain *William Murth,* fut ensuite publiée sous le titre de : *Chelys minuritionum artificio exornata, sive minuritiones ad Basin, etiam extempore modulandi ratio. In tres partes distributa, or the Division-Viol;* Londres, 1667, un volume in-folio. Elle est imprimée sur deux colonnes, dont l'une contient le texte anglais, et l'autre la traduction latine. Simpson était lié d'amitié avec les plus célèbres musiciens anglais de son temps, particulièrement avec John Jenkins, Charles Colman et Mathieu Locke, qui qualifient son livre d'*excellent* dans des pièces de vers placées en tête de cet ouvrage. On peut, en effet, le considérer comme le meilleur qui ait été fait sur le même sujet.

En 1665, Simpson fit paraître aussi un livre élémentaire sur la musique, intitulé : *A Compendium, or Introduction to practical music* (Abrégé, ou introduction à la musique pratique); Londres, John Playford, 1665, petit in-8°. L'ouvrage est divisé en cinq parties, dont la première traite des principes de la

musique et du solfége ; la seconde, du contrepoint ; la troisième, de l'usage des dissonances ; la quatrième, des formes de la composition, et la dernière, des canons. La deuxième édition fut publiée en 1670, la troisième en 1678, la quatrième en 1706, la cinquième en 1713, la sixième en 1721 ; toutes imprimées à Londres, in-8°. Je possède un exemplaire de la huitième édition du même ouvrage, publiée à Londres, chez W. Pearson, en 1732, in-8°. Les anciennes clefs d'ut sont remplacées dans cette édition par les clefs de *sol* et de *fa*, et les anciennes valeurs de temps par les figures de notes modernes. On connaît aussi de Christophe Simpson des notes sur le traité de composition de Campion. Ces remarques se trouvent dans l'édition intitulé : *Art of discant, or Composing music in parts by Dr. Thom. Campion, with annotations thereon by Mr. Christopher Simpson;* Londres, 1655, in-8°. Playford a inséré le traité de Campion avec les notes de Simpson dans la huitième édition de son *Introduction aux principes de la musique* (voyez PLAYFORD). Le portrait de Simpson se trouve à la deuxième édition de son *Traité de la viole*, et dans les premières éditions de son *Compendium*.

**SIMROCK** (NICOLAS), éditeur de musique à Bonn, né dans cette ville en 1755, apprit à jouer du cor dans sa jeunesse, et entra comme corniste dans la musique de l'électeur de Cologne, en 1790. Après la dissolution de la musique du prince, qui suivit l'envahissement des provinces rhénanes, Simrock établit à Bonn une maison de commerce de musique qui, par ses soins et son activité, est devenue une des premières de l'Allemagne. Il a publié de sa composition : 1° Dix-huit duos pour deux cors, op., liv. I et II ; Bonn, Simrock. 2° Plusieurs œuvres de duos pour deux flageolets. 3° Des recueils de contredanses pour divers instruments.

**SIMROCK** (HENRI), frère du précédent, naquit à Bonn, vers 1700. Après avoir été attaché comme violoniste à la chapelle du prince électeur de Cologne, il se rendit à Paris, où il fut quelque temps attaché comme violoniste au théâtre Montansier, et tint un dépôt de la musique publiée à Bonn par son frère. Je l'ai connu à Paris, en 1807 ; mais j'ignore s'il y est mort, ou s'il est retourné à Bonn. Je crois qu'il est auteur de deux livres de duos pour violon et alto, publiés à Paris.

**SINGELÉE** (JEAN-BAPTISTE), violoniste et compositeur, né à Bruxelles, le 25 septembre 1812, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Son frère aîné lui donna les premières leçons de violon. En 1828, il fut admis à l'école royale de musique de Bruxelles, et y devint élève de M. Wéry (voyez ce nom). Ses progrès furent si rapides que le premier prix de son instrument lui fut décerné au concours de l'année suivante. Il se rendit alors à Paris et entra dans l'orchestre d'un des théâtres secondaires. Peu de temps après, le spectacle auquel on avait donné le nom de *Théâtre Nautique* fut établi dans la salle Ventadour ; M. Ch.-L. Hanssens en fut nommé chef d'orchestre, et choisit son compatriote Singelée pour y tenir l'emploi de premier violon solo. Ce théâtre n'était pas né viable ; l'entrepreneur ne tarda pas à être mis en faillite, et Singelée, resté sans place, fut obligé d'entrer à l'orchestre de l'Opéra-Comique. De retour à Bruxelles quelques années après, il fut un des premiers violons du Théâtre Royal, et le 14 octobre 1839, il succéda à Meerts (voyez ce nom), comme premier violon solo. Pendant les seize années qu'il occupa cet emploi, il composa un grand nombre de *pas* qui furent intercalés dans les ballets représentés au théâtre de la Monnaie. Lui-même a écrit la musique de deux ballets qui ont été joués avec succès au même théâtre. Une jeune fille qu'il avait adoptée et dont il avait fait l'éducation de violoniste, ayant obtenu quelques succès à Bruxelles, Singelée voyagea avec elle, visita la France méridionale, et s'arrêta à Marseille, où il remplit pendant quelque temps les fonctions de chef d'orchestre du théâtre. Après son retour en Belgique, il a été nommé chef d'orchestre du théâtre et du casino de Gand, en 1852. Singelée a composé deux concertos de violon qu'il a exécutés dans plusieurs concerts, et beaucoup de fantaisies avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Fantaisie élégante sur *le Pirate*, op. 13 ; Mayence et Bruxelles, Schott. 2° *Idem* sur *Lucie de Lammermoor*, op. 14 ; *ibid.* 3° *Idem* sur *la Part du Diable*, op. 16 ; *ibid.* 4° *Idem* sur *la Sirène*, op. 18 ; *ibid.* 5° *Idem* sur *les Mousquetaires de la reine*, op. 21 ; *ibid.* 6° *Idem* sur *le Pré-aux-Clercs*, op. 24 ; *ibid.* 7° *Idem* sur *le Val d'Andorre*, op. 25 ; *ibid.* On a aussi du même artiste quelques morceaux pour divers instruments, des ouvertures et de la musique de danse.

**SINGER** (JEAN), magister à Nuremberg, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par un petit ouvrage intitulé : *Ein Kurzer Ausszug der Musik, den jungen die*

*singen und auff den Instrumenten lernen wöllen gantz nutzlich* (Précis de la musique, utile pour enseigner à la jeunesse le chant et les instruments); Nuremberg, Frédéric Pryssens, 1531, in-8°.

**SINGER** (Maurice), violoniste, né le 6 décembre 1808, à Colmar (Haut-Rhin), commença l'étude de la musique et du violon dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire, le 12 juillet 1826. Il y fut élève d'Auguste Kreutzer, pour le violon, et de Reicha, pour la composition. Sorti de cette école, en 1829, il entra à l'orchestre du théâtre italien, où il obtint la place de violon solo. Il brilla pendant plusieurs années dans les concerts et publia des compositions d'un style facile et agréable, qui rappelaient la manière de Mayseder. Atteint d'une maladie de poitrine, il mourut à Paris, au mois de mai 1839, à l'âge de trente ans et quelques mois.

**SINGER** (le P. Pierre), moine franciscain du couvent de Salzbourg, inventa, en 1839, un orgue mécanique auquel il donna le nom de *Pansymphonicon*. Un instrument de ce genre se trouvait à l'exposition internationale de Londres, en 1862. Le P. Singer mérite surtout d'être ici mentionné pour un livre intéressant publié à Munich, en 1847, par les soins de M. Georges Philipps, et qui a pour titre : *Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlassen neuen System der Tonwissenschaft* (Coup d'œil métaphysique dans le monde des sons, suivi d'un nouveau système de la science musicale qui en est déduit).

**SINGER** (Edmond), maître de concert à Weimar, est né le 14 octobre 1830, à Tottier ou Totis, en Hongrie. Doué d'une organisation toute musicale, il fut conduit à Pesth par ses parents, à l'âge de sept ans, et confié aux soins d'un violoniste nommé Ettinger, sous lequel il fit de rapides progrès. Parvenu à sa neuvième année, il entra au Conservatoire de Pesth, où il devint élève de Ridley Kohne. Il fit ensuite avec ce professeur un voyage d'artiste en Hongrie, puis il se rendit à Vienne, où le professeur distingué Bœhm perfectionna son talent. A l'âge de quatorze ans, il se rendit à Paris et y passa trois années, incessamment occupé d'études d'exécution et de composition. De 1848 à 1853, il voyagea en Allemagne et s'y fit connaître avantageusement, particulièrement à Leipsick où il joua aux concerts du Gewandhaus avec un brillant succès. En 1853, Singer eut le titre de virtuose de la chambre de la cour de Weimar, et trois ans après, il obtint la place de maître de concert de la même résidence. Il a fait depuis lors plusieurs voyages pour donner des concerts, particulièrement en Hollande. Les compositions de cet artiste consistent en fantaisies, caprices, pièces caractéristiques et de salon pour son instrument.

**SINICO** (Joseph), chanteur et compositeur, né à Trieste, vers 1812, a fondé dans cette ville une école de chant dont il était directeur. Il y a eu un ténor de ce nom qui a chanté à Madrid, en 1841, à Oporto, vers la même époque, puis à Florence et à Milan : j'ignore s'il y a identité. Sinico a fait représenter à Venise, en 1842, l'opéra intitulé *I Virtuosi a Barcellona*. On connaît aussi de lui des exercices de chant, et des romances italiennes publiées à Milan, chez Ricordi.

**SINN** (Christophe-Albert), géomètre du duc de Brunswick, fut employé dans la principauté de Blankenbourg, et dans le comté de Stolberg, au commencement du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un traité du tempérament des instruments à clavier, et particulièrement de l'orgue, en douze demi-tons égaux. Cet ouvrage a été publié avec une préface de Gaspard Calvoer, sous ce titre : *Die aus mathematischen Gründen richtig gestelte musikalische Temperatura practica, das ist : Grundrichtige Vergleichung der 12 Semitoniorum in der Octave*, etc.; Wernigerode, 1717, in-4° de dix-sept feuilles, avec une préface de six feuilles.

**SINZIG** (Georges-Louis), né en Bavière, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut moine de l'ordre de Cîteaux et maître de chapelle au monastère de Kaisersheim, dans le duché de Neubourg, sur le Danube. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'hymnes des vêpres des dimanches et fêtes de toute l'année, sous ce titre : *Melpomene hymnisona, producens hymnos de Dominicis, et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliisque diversorum religiosorum ordinum principalioribus, per totius anni decursum, in officio vespertino decantari solitos, à 1, 2, 3 et 4 voc., 2 violinis, 2 violis, fagottis et B. C. opus 1*; Augsbourg, 1702, in-fol.

**SIRI** (Jacques), né à Gênes, vers 1770, fit ses études musicales à Turin, puis écrivit la musique de quelques ballets pour le théâtre de Milan. En 1791, il donna au théâtre Saint-Charles de Naples *Recimero*, opéra sérieux en deux actes. L'année suivante, il écrivit pour le théâtre *Del Fondo*, l'opéra bouffe intitulé :

*La Caccia interrotta*, en un acte. On connaît aussi de sa composition *Il Trionfo d'Alcione*, grande cantate avec orchestre. J'ignore si l'auteur de ces ouvrages est le père d'un jeune compositeur du même nom, élève du collége royal de musique de *San Pietro a Majella*, de Naples, qui a fait représenter au théâtre du Fondo, en 1839, l'opéra bouffe intitulé *Cento bugie, una verità*; au mois de février 1841, *Una in tre*, au même théâtre, et dans l'année suivante, *La Fidanzata di Crossey*, au théâtre *Nuovo*. Ce dernier ouvrage eut une chute complète.

**SIRMEN** (Louis DE), violoniste et maître de chapelle de Sainte-Marie-Madeleine, à Bergame, est connu par trois tries pour deux violons et basse, gravés à Paris, en 1769.

**SIRMEN** (Madeleine **LOMBARDINI** DE), femme du précédent, née à Venise, vers le milieu de 1735, fut admise au conservatoire des *Mendicanti* de cette ville, et y fit son éducation musicale. Devenue cantatrice habile et violoniste distinguée, elle ne sortit du conservatoire que pour aller à Padoue perfectionner son talent de violoniste, sous la direction de Tartini. Elle brilla en Italie comme rivale de Nardini, et se fit admirer aux concerts spirituels de Paris dans des concertos de sa composition. En 1768, elle y joua, avec son mari, une symphonie concertante pour deux violons. Arrivée à Londres, dans la même année, elle y excita la plus vive sensation par l'énergie et le brillant de son exécution; toutefois, il paraît que ses succès finirent par être moins productifs dans cette ville, car elle consentit, en 1774, à chanter les rôles de seconde femme dans quelques opéras sérieux. Huit ans après, elle était attachée comme cantatrice à la musique de la cour de Dresde. On n'a pas de renseignements sur la fin de sa vie. On a gravé de la composition de cette femme distinguée : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1; Amsterdam. 2° Trois concertos pour violon, op. 2; *ibid*. 3° Trois *idem*, op. 3; *ibid*.

**SIROTTI** (François), compositeur dramatique, né à Reggio, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter au théâtre *Carcano*, de Milan, en 1793, *Il Pimmaglione*, en un acte. Rappelé dans sa ville natale pour y occuper la place de maître de chapelle de la cathédrale, Sirotti composa plusieurs messes, vêpres et motets pour le service de cette église. Il a écrit aussi la musique de l'*Aristodemo*, cantate exécutée dans la salle de la société philharmonique de Reggio, le 8 mars 1811. La poésie de cette cantate, par Domenico Bertolini, de Reggio, a été publiée chez Davolio, en 1811, in-8°. J'ignore la date de la mort de Sirotti.

**SISTINI** (Théodore), musicien italien, né à Monza (Lombardie), fut organiste de l'église Sainte-Marie, à Copenhague, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : *Cantiones trium vocum;* Hambourg, 1600, in-4°.

**SITTER** (André-Paul), professeur de musique, né en Allemagne, vers 1750, suivit à Paris le baron de Bagge, dont il était secrétaire. En 1792, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme alto et y resta jusqu'en 1817, où il eut sa retraite, après vingt-cinq ans de service. Il est mort à Passy, peu de temps après. On a gravé de sa composition, vingt-quatre duos pour deux violons, divisés en quatre œuvres; Paris, Sieber; Offenbach, André.

**SITTINGER** (Conrad), moine de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire, au quinzième siècle, fut habile facteur d'orgues, et construisit, en 1474, l'orgue du couvent de Trudbert, et en 1488, celui de l'abbaye de Saint-Blaise.

**SIVERS** (Henri-Jacques), professeur de philosophie et second pasteur de l'église allemande de Norkœping, en Suède, naquit à Lubeck, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut membre de l'Académie des sciences de Berlin. Appelé à Rostock, en qualité de *cantor*, il y publia, en 1729, une biographie de vingt musiciens, la plupart célèbres, et qui avaient rempli les fonctions de *cantor* dans quelques villes de l'Allemagne. Ce petit écrit a pour titre : *Dissertatio cantorum eruditorum decades duas exhibens*, in-4° de trois feuilles. Mattheson en donna une traduction allemande accompagnée de notes, intitulée : *M. H. J. Sivers gelehrter Cantor, bey Gelegenheit einer zu Rostock gehaltenen Hohe-Uebung, im zwanzig, aus den geschichten der Gelehrsamkeit ausgesuchten Exempeln, zur Probe, Vertheidigung und Nachfolge vorgestellet*, etc.; Hambourg, 1730, in-4° de trente-trois pages. Les *cantors* dont Sivers a donné les biographies abrégées sont Martin Arnold, Calwitz, Michel Colet, Cruger, Mathias Ebio, Daniel Friderici, Jean Kuhnau, Mathias Apelles de Lowenstein, Fr. Oppermann, Jacques Pagendarm, Printz, Quiersfeld, Georges Rhau, Jacques Roll, Samuel Ruling, Érasme Sartorius, Georges Schichel, Joachim et Westphal. L'éloge de Sivers, par Jean-Henri de Sielem, a été publié

sous ce titre : *Ehrengedæchtniss H. Sivers cantoris*; Lubeck, 1756, in-fol.

**SIVORI** (Ernest-Camille), virtuose violoniste, est né à Gênes, le 6 juin 1817. Sa mère était enceinte de lui lorsqu'elle entendit Paganini au théâtre *Sant' Agostino*; l'émotion profonde qu'elle en éprouva hâta la naissance de son fils : le lendemain de ce concert, elle donna le jour à Camille. Il n'était âgé que de cinq ans lorsqu'un musicien, nommé *Restano*, qui donnait des leçons de guitare à ses sœurs, lui apprit à faire la gamme sur un petit violon qu'on lui avait donné. Frappé de la justesse de ses intonations, cet homme disait souvent au père de son élève : *On entendra parler de cet enfant*. A six ans, Sivori commença l'étude régulière du violon sous la direction de Costa, artiste de l'ancienne école classique de l'Italie, qui lui fit faire de rapides progrès. Revenu à Gênes, vers le même temps, Paganini eut occasion d'entendre le jeune violoniste, et reconnaissant en lui des dispositions extraordinaires, lui donna des leçons et composa pour lui six sonates avec accompagnement de guitare, d'alto et de violoncelle, ainsi qu'un concertino, dont Sivori a conservé les manuscrits originaux. Paganini lui faisait jouer ces sonates dans diverses réunions musicales, l'accompagnant lui-même sur la guitare. Après le départ de son illustre maître, Sivori, resté sans guide, se proposa pour modèle la manière du grand violoniste génois, dont il est aujourd'hui le plus habile imitateur. Arrivé à Paris, en 1827, le virtuose enfant, alors âgé de dix ans, joua dans plusieurs concerts et y fit admirer sa précoce dextérité de la main gauche. Je l'entendis alors et prédis, dans la *Revue musicale*, ses succès futurs, bien que j'exprimasse le regret de l'exploitation prématurée d'un talent qui n'était qu'à son aurore. De Paris, Sivori se rendit en Angleterre, qu'il parcourut en donnant des concerts. De retour à Gênes, il y reprit l'étude sérieuse de son instrument et de la composition. Jean Serra, bon musicien (*voyez* ce nom), qui cultivait avec succès les différents genres de musique, lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Quelques années après, il recommença ses voyages et visita les diverses parties de l'Italie. Florence fut la première ville vers laquelle il se dirigea : il y donna deux concerts en 1839, le premier au théâtre Standish, l'autre au théâtre *Cocomero*. Après avoir parcouru la Toscane, il fit le tour de l'Allemagne au bruit des applaudissements, puis il se rendit à Moscou et à Pétersbourg, où l'éclat de ses succès ne s'est pas affaibli dans le souvenir des artistes et des amateurs.

Arrivé à Bruxelles, dans l'hiver de 1841, Sivori y donna plusieurs concerts où il obtint de brillants succès, et dans lesquels je reconnus que je ne m'étais pas trompé lorsque, dans son enfance, j'avais prévu qu'il serait un jour un artiste d'élite. Après avoir parcouru la Belgique, il se rendit en Hollande et y excita partout une vive admiration. Depuis 1827, Sivori n'avait pas revu Paris; cependant, il comprenait la nécessité de s'y faire entendre; parce que c'est de cette grande ville que rayonne la renommée des artistes dans toute l'Europe. Il y arriva au mois de décembre 1842, et, le 29 janvier 1843, il exécuta, dans un concert de la Société du Conservatoire, la première partie d'un concerto de sa composition. Son triomphe y fut complet, et l'impression qu'il y produisit se manifesta par les témoignages d'admiration de tout l'auditoire. Après ce succès d'éclat, la Société des concerts décerna à l'artiste une médaille d'honneur. Ce fut aussi dans cette saison qu'il se fit connaître par son rare talent dans l'exécution de la musique de chambre de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Après cette expérience si remarquable de son talent dans la capitale de la France, Sivori partit pour Londres, où ses succès n'eurent pas moins d'éclat, particulièrement à cause des rapports de sa manière avec celle de Paganini. Pendant plus de deux années de séjour en Angleterre, il en visita toutes les villes principales ainsi que l'Irlande et l'Écosse. En 1846, il se rendit en Amérique, dont les États du Nord l'arrêtèrent longtemps. Il excita des transports d'enthousiasme qui surpassèrent tout ce qu'avait produit jusqu'alors le talent des plus habiles instrumentistes dans cette partie du nouveau monde. Dans certaines villes, l'admiration des habitants alla jusqu'à joncher de fleurs le passage de l'artiste au retour de ses concerts. Des États du Nord, Sivori se rendit au Mexique, où le même accueil l'attendait. Toutefois, son talent lui fit courir un danger assez sérieux dans l'Amérique du Sud, car, traversant l'isthme de Panama, il eut à franchir un fleuve dans une barque conduite par quatre nègres. Or, l'idée d'essayer l'effet de la musique sur ses rameurs lui étant venue, il tira son violon de l'étui et se mit à improviser. A l'instant même l'émotion de ces hommes fut si vive, qu'ils poussèrent des cris féroces. Prenant l'artiste pour un sorcier, ils se disposaient à le jeter dans la rivière : ce ne fut pas sans peine que, par une distribution de cigares et d'eau-de-vie, il parvint à les calmer. Après

cette aventure, Sivori parcourut le Pérou et le Chili, traversant les déserts à cheval, armé d'un fusil, et toujours accompagné de son instrument. A Valparaiso, il trouva passage sur une frégate anglaise qui le conduisit à Rio de Janeiro. Il venait d'y donner plusieurs concerts avec le succès accoutumé, lorsqu'il fut saisi par la fièvre jaune, qui faillit l'enlever (1849). Lorsqu'il fut rétabli, il se rendit à Buenos-Ayres, où il retrouva son premier maître, Restano. De là, il alla à Montevideo, où l'attendait un accueil enthousiaste. Enfin, après huit années d'absence, l'ardent désir qu'il éprouvait de revoir sa famille et sa patrie le ramena à Gênes, dans l'été de 1850. Les richesses qu'il avait amassées dans ses lointaines pérégrinations lui composaient une véritable fortune; malheureusement, il se laissa persuader de placer tout ce qu'il possédait dans une affaire industrielle; l'entreprise ne réussit pas, et de tout son capital, il sauva à peine la huitième partie. Après cet échec, ses projets de repos durent être abandonnés, et l'artiste fut obligé de recommencer sa carrière de virtuose.

Ce fut vers l'Angleterre qu'il se dirigea. Il y fit un long séjour, la parcourut tout entière à plusieurs reprises, ainsi que l'Irlande et l'Écosse. En 1853, Sivori quitta Londres pour aller en Suisse, qu'il n'avait point encore visitée. Il prit sa route par la France; mais au moment où il croyait atteindre le but de son voyage, un malheur vint le frapper: la voiture qui le transportait versa sur la route de Genève, et l'artiste eut le poignet fracturé. Le traitement ordinaire pour les accidents de cette espèce lui fut administré par un médecin habile; toutefois, Sivori attribue la rapidité de sa guérison à l'emploi du magnétisme. Quoiqu'il en soit, un mois suffit pour lui faire retrouver l'usage de son bras, et par une sorte de miracle, la souplesse de son archet ne s'est jamais ressentie des suites de sa chute. Deux mois après, le violon de Sivori charmait les habitants des treize cantons. Après cette tournée, il se rendit en Italie, où des ovations de tout genre lui furent décernées. Après avoir joué, le 15 décembre 1853, au théâtre de la Pergola de Florence, il retourna à Gênes pour l'inauguration du théâtre d'*Apollon*, puis il alla charmer la France méridionale, qu'il parcourut dans les deux directions, vers les Alpes et vers les Pyrénées. Il serait impossible d'énumérer dans cette notice l'immense quantité de concerts qu'il y donna dans les années 1854 et 1855. Il serait également difficile de suivre l'artiste dans ses voyages multipliés en France, en Espagne, en Portugal, en Belgique, en Hollande, dans les provinces rhénanes et en Allemagne; mais je ne terminerai pas ce récit abrégé sans mentionner une des épreuves les plus dangereuses et les plus honorables pour le talent du célèbre violoniste. Il se trouvait à Paris, en 1862; on lui fit la proposition de jouer dans un grand concert organisé au profit des pauvres, sous le patronage du comte Walewski, et dans lequel devait jouer l'excellent violoniste Alard. C'était une idée bizarre, déraisonable, car on ne doit jamais mettre en comparaison immédiate deux talents de même espèce, dont l'on ou l'autre peut se trouver dans des conditions défavorables et être mal jugé. Sivori fit des objections contre la demande qui lui était faite, mais il dut céder à l'insistance qu'on y mit. Alard joua le premier; le morceau qu'il avait choisi était le concerto de Mendelssohn; il y déploya le talent qu'on lui connaît et fut chaleureusement applaudi dans tous les morceaux. Le concert était long, si long même que lorsque ce fut le tour de Sivori de se faire entendre dans le grand concerto de Paganini en *si mineur*, il était plus de onze heures du soir, et le public était aussi fatigué que l'orchestre. Néanmoins, le majestueux *tutti* du concerto eut bientôt réveillé l'attention de l'assemblée, et Sivori se montra si grand artiste dès le premier *solo*, que toute la salle éclata en applaudissements frénétiques. Ce succès se soutint jusqu'à la fin du concerto devant l'auditoire de quatre mille personnes qui encombrait la salle du cirque Napoléon.

Sivori n'est pas seulement un des plus remarquables violonistes de l'époque actuelle dans la musique de chambre, comme il est un des plus étonnants virtuoses de concert; il est aussi grand lecteur à première vue: j'en ai eu la preuve dans un de ses séjours à Bruxelles, lorsque je lui présentai deux compositions non encore publiées et fort difficiles qu'il déchiffra sans hésitation, entrant immédiatement dans le caractère de la musique, avec la même sûreté que s'il l'eût étudiée. Parmi ses propres compositions, on remarque: 1° Premier concerto (en *mi* bémol) pour violon et orchestre. 2° Deuxième concerto (en *la*) *idem*. 3° Fantaisie caprice (en *mi* majeur) pour violon et orchestre ou piano. 4° Deux duos concertants pour piano et violon. 5° Tarentelle napolitaine pour violon et orchestre ou piano. 6° *Fleurs de Naples*, grande fantaisie, *idem*. 7° Variations sur le thème: *Nel cor più non mi sento*, idem. 8° Variations sur *le Pirate*,

de Bellini, *idem*. 9° Variations sur un thème de *la Sonnanbula*, pour la quatrième corde. 10° Fantaisie sur *la Sonnanbula* et *i Puritani*. 11° Fantaisie sur *le Zapateado*, air populaire de Cadix. 12° *Les Folies espagnoles*, morceau de genre imitatif. 13° *Carnaval de Cuba*. 14° *Carnaval du Chili*. 15° *Carnaval américain*. 16° Trois romances sans paroles avec piano. 17° *Souvenir de Norma*, avec quatuor ou piano. 18° Fantaisie sur *le Ballo in maschera*. 19° Fantaisie sur *le Trouvère*.

Sivori a été fait chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare par le roi d'Italie, en 1855; chevalier de l'ordre de Charles III, par la reine d'Espagne, en 1856, et chevalier de l'ordre du Christ, par le roi de Portugal, dans la même année.

**SIXT** (Jean), dont le nom de famille était **DE LERCHENFELS**, naquit à Prague, vers le milieu du seizième siècle. Il fut d'abord attaché à la musique de Rodolphe II en qualité de chanteur, puis il eut le titre de directeur de musique de l'église des Jésuites, à Olmütz, où il fut honoré, en 1597, de la dignité de bachelier en philosophie. L'empereur lui accorda successivement des canonicats à Bautzen; à Bunzlau, et à Saint-With, au château de Prague. Enfin, il eut la préfecture à Leitmeritz, où il mourut en 1629, dans un âge très-avancé. Il a publié à Prague, en 1626, un recueil intitulé: *Triomphus et victoria Joannis comitis Tilli, ligæ catholicæ ducis*, in-folio. On y trouve : 1° Un *Te Deum* à quatre voix, dédié à l'empereur Ferdinand. 2° Un *Magnificat* à quatre voix. 3° *Sonetti italiani a 4 voci per sonare e cantare*. 4° *Sonetto a 4 voci della Battaglia di Praga*.

**SIXT** (Jean Auguste), né à Geislingen, dans le Wurtemberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord organiste à Heilbronn, puis fut attaché en la même qualité à une des églises de Strasbourg; mais il ne resta pas longtemps dans cette position, car on le retrouve à Lyon, comme professeur de piano, vers 1780. Plus tard, il retourna en Allemagne, et publia ses dernières compositions à Augsbourg, en 1800. On connaît de cet artiste : 1° Trois sonates, dont deux pour clavecin et violon, et la troisième pour deux clavecins; Lyon, 1780. 2° Douze *Lieder*, ou chansons allemandes avec accompagnement de clavecin; Bâle, 1791. 3° Sonate pour piano seul; Offenbach, André. 4° Six cantiques spirituels à quatre voix; Augsbourg, Gombart. 5° Trois sonates pour clavecin, violon et basse, op. 8; *ibid*.

**SKIVA** (Joseph), pianiste et compositeur, né en Hongrie vers 1812, a fait ses études musicales au Conservatoire de Vienne, et s'est fixé dans cette ville, après avoir fait un voyage en Italie. Au nombre de ses productions publiées, on remarque : 1° Introduction et variations pour piano sur le *Lied : Heil dir, mein Vaterland;* Vienne, Diabelli. 2° Fantaisie sur des thèmes de *Maria di Rohan*, op. 12; *ibid*. 3° Romance de *Guido et Ginevra*, variée pour piano, op. 13; *ibid*. 4° Fantaisie sur l'air favori : *An meine Rosen*, op. 16; *ibid*. 5° *Poëme d'Amitié, andante*, pour piano, op. 17; *ibid*. 6° *Impression de l'Italie*, impromptu lyrique, pour piano, op. 18; *ibid*.

**SKRAUP** (Jean), compositeur, né en Bohême, dans les premières années du dix-neuvième siècle, était second chef d'orchestre du Théâtre-National de Prague, en 1830, et fut premier chef au même théâtre quelques années après. Il a écrit pour cette scène plusieurs opéras-comiques en langue bohême et en allemand, au nombre desquels on cite : *La Fiancée du gnome*, représentée en 1836, et *Udalrich et Bozena*, en 1833. On connaît aussi de cet artiste des ouvertures de concert et des symphonies exécutées à Prague, depuis 1838 jusqu'en 1845, des quatuors pour des instruments à archet, et une messe (en *ré* mineur) à quatre voix, orchestre et orgue, publiée à Prague, chez Hoffmann.

**SKRAUP** (François), frère du précédent, est pianiste et compositeur à Prague. On a publié de sa composition : 1° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 27; Prague, Hoffmann. 2° Trio pour piano, violon ou flûte et violoncelle, op. 28; *ibid*. 3° Beaucoup de petites pièces et de sonates pour piano seul.

**SKRYDANECK** (Joseph), organiste distingué, né à Melnick, en Bohême, vers 1760, fit ses études au collége des Jésuites de Mariænschein, puis il alla suivre les cours de philosophie à Prague, où il prit des leçons de Seegr pour l'orgue et le clavecin. De retour à Melnick, il y fut fait directeur de chœur; mais après quelques années passées dans les fonctions de cette place, il accepta celle d'organiste à Laun, où il mourut à la fleur de l'âge. Cet artiste distingué, qui fut considéré comme un des meilleurs organistes de la Bohême, a laissé en manuscrit six belles sonates pour le piano, une sérénade, et plusieurs autres compositions.

**SLAMA** (Antoine), excellent contrebassiste, est né à Prague, le 4 mai 1804.

Admis au Conservatoire de cette ville dans sa douzième année, il y apprit à jouer du trombone sous la direction de François Weiss, puis devint élève du célèbre Wenzel-Hause pour la contrebasse, et fit honneur à son maître par la rapidité de ses progrès. Après six années d'études, Slama sortit du Conservatoire de Prague, et fut employé au théâtre de cette ville, d'abord comme trompette, puis comme trombone. En 1824, il fut engagé comme première contrebasse au théâtre de Bude, en Hongrie; cinq ans après, un l'appela pour le même emploi à l'Opéra de la cour de Vienne, puis il reçut sa nomination de première contrebasse de la cathédrale de cette capitale, et enfin celle de professeur au Conservatoire. Il a écrit pour ses élèves une bonne méthode de cet instrument, intitulée : *Contrebass Schule;* Vienne, Haslinger, 1836.

**SLAWJK** (Joseph), violoniste, né le 1er mars 1806, à Ginetz, en Bohême, était fils d'un maître d'école qui lui enseigna, dès sa septième année, les éléments de la musique, du violon, du piano et de l'orgue. A l'âge de dix ans, il entra au Conservatoire de Prague, et y devint élève de Pixis, professeur de violon d'un mérite reconnu. Pendant son séjour dans cette école, il composa un concerto de violon, un quatuor pour cet instrument, et des variations. Au mois de février 1825, Slawjk se rendit à Vienne, et y produisit une assez vive sensation dans son premier concert. Son séjour dans la capitale de l'Autriche fut d'environ quatre ans; ce fut dans la dernière année qu'il entendit Paganini, dont le talent fantastique fit sur lui une profonde impression. Dès ce moment, il se le proposa pour modèle. L'illustre violoniste s'intéressa au jeune artiste et lui donna des conseils. Après le départ de Paganini, Slawjk se rendit à Paris, dans le dessein d'y étudier la manière de Baillot; mais à peine y était-il arrivé, qu'il y reçut sa nomination de membre titulaire de la chapelle impériale, ce qui l'obligea de retourner à Vienne. Après plusieurs années d'études, il reparut en public, et y fit admirer son adresse dans ses imitations de la manière de Paganini. Le 28 avril 1833, il donna son dernier concert à Vienne, et partit pour un long voyage; mais une fièvre nerveuse dont il fut saisi à Pesth, le mit au tombeau le 30 mai suivant, à l'âge de vingt-sept ans. Ce jeune artiste, enlevé presque au début de sa carrière, a publié de sa composition : 1° Grand pot-pourri pour violon avec quatuor, op. 1; Vienne, Diabelli. 2° Fantaisie *idem,* ibid. Il a laissé en manuscrit trois concertos, quatre airs variés, un quatuor, un rondeau.

**SLEGEL** (Valentin), musicien allemand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié de sa composition : 12 *Lieder aus der Heil. Schrift komponirt* (Douze cantiques composés sur des textes de l'Écriture sainte); Mulhausen, 1578, in-4°. On trouve des exemplaires de cet ouvrage avec le titre latin : *Duodecim cantilenæ ex sacrosancta Scriptura desumptæ ac musicis numeris quam jucundissima redditæ; Mulhusii, per Georgium Hantzsch,* 1578, in-4° obl.

**SLEVOGT** (Théophile), docteur en droit de l'université de Jéna, et avocat à Altenbourg, au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Grundliche Untersuchung von den Rechten der Altæra, Taufsteine, Beichtstühle, Predigtstühle, Kirchstænde, Gotteskasten, Orgeln, Kirchenmusik, Glocken,* etc. (Examen approfondi de ce qui concerne l'autel, les fonts baptismaux, le confessionnal, la chaire, les bancs d'église, le tabernacle, les orgues, la musique d'église, les cloches, etc.); Jéna, 1732, in-8°. La septième division contient les questions de droit relatives à la musique d'église, aux orgues, aux cloches, etc.

**SLOCZYNSKI** (Adalbert), maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Jean, à Varsovie, et compositeur de musique religieuse, est né en 1808, à Lcznisk (en Gallicie). Il fut d'abord exécutant sur le violon, la clarinette, le piano, et commença sa carrière à Pulawy, sous la direction de Raszek. Après avoir écrit trois messes à Pulawy, il alla d'abord à Lublin, puis il s'établit à Varsovie. Appelé à la direction de la musique de la cathédrale de cette ville, il écrivit à quatre voix les hymnes et les psaumes du dimanche de l'avent qu'on chante à l'église Saint-Jean, ainsi qu'un offertoire, sa messe n° 1, avec accompagnement d'orgue, exécutée pour la première fois en 1848, un *Te Deum* et une messe pastorale, pour la fête de Noël, en 1850.

**SLOPER** (E.-H. LINDSAY), professeur de piano et compositeur, est né à Londres, le 14 juin 1826. Aimant la musique, ses parents le laissèrent suivre son penchant pour cet art. Après avoir fait des études élémentaires de piano sous un maître dont le nom n'est pas connu, il reçut les leçons de Moschelès pendant plusieurs années. D'après le conseil de cet artiste célèbre, il se rendit sur le continent en 1840, et s'établit d'abord à Francfort, où il continua l'étude du piano sous la direction

d'Alnys Schmitt; puis il alla à Heidelberg et y fit un cours d'harmonie et de contrepoint chez Charles Vollweiler (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, en 1841, il y continua l'étude de la composition sous la direction de Boisselot. Pendant un séjour de plusieurs années dans cette ville, M. Lindsay-Sloper se fit entendre dans plusieurs concerts. De retour à Londres, en 1846, il joua avec beaucoup de succès dans une des matinées musicales de *la Musical union*. Depuis cette époque, il s'est adonné à l'enseignement du piano. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Czartorinska*, trois mazurkes, op. 1. 2° *Henriette*, grande valse, pour le piano, op. 2. 3° Vingt-quatre études dédiées à Stephen Heller, op. 3. 4° Sérénade et canzonette, op. 12. 5° Douze études de salon, op. 13. 6° Sonate pour piano et violon. 7° Six chansons anglaises à voix seule avec accompagnement de piano, op. 8. 8° Scène pour voix de contralto avec orchestre.

**SMETHERGELL** (J.), professeur de piano à Londres, vécut dans cette ville, vers la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un traité de l'harmonie pratique intitulé : *A Treatise on thoroughbass*; Londres, 1794, in-4°. On a aussi de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin ou piano; Londres, Longman et Broderip. 2° Six ouvertures exécutées au jardin du Waux-Hall, Londres, Preston. 3° Leçons pour le piano; Londres, Clementi. 4° Sonates *idem*, ibid. 5° Solos faciles pour le violon; *ibid*.

**SMITH** (Robert), professeur de physique, de philosophie expérimentale et d'astronomie, à l'université de Cambridge, naquit dans cette ville, en 1689. Il était fort jeune lorsqu'il se livra à l'étude des mathématiques et de la physique; ses progrès furent rapides, et bientôt il fut en état d'entendre les ouvrages de Newton et d'en comprendre la valeur. Après la mort de Cotes, son parent et son ami, il lui succéda dans la chaire de physique à l'université de Cambridge. Il mourut dans cette ville, en 1768, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Son grand *Traité d'optique*, dont il y a plusieurs traductions françaises, a eu beaucoup de célébrité. Smith n'est placé dans ce dictionnaire que pour un fort bon livre qu'il a publié sous ce titre : *Harmonics, or the philosophy of musical sounds* (Les harmoniques, ou philosophie des sons musicaux); Cambridge, Bentham, 1749, un volume in-8° de deux cent quatre-vingt-douze pages avec vingt-cinq planches. La deuxième édition de cet ouvrage avec des changements et des additions (*much improved and augmented*), a paru sous le même titre, à Londres, chez Merrill, en 1759, un volume in-8° de deux cent quarante pages avec vingt-huit planches. Il y a des exemplaires de cette édition avec une addition concernant un clavecin à intervalles variables de l'invention de l'auteur (*Postscript upon the changeable harpsichord*) : ils portent la date de Londres, 1762. Smith avait déjà donné la description de cet instrument dans l'appendix de la première édition (p. 244-280), avec des corollaires à diverses propositions de l'ouvrage. La théorie des intervalles et des divers systèmes de tempérament n'a été traitée dans aucun livre avec plus de profondeur que dans celui de Smith.

**SMITH** (Jean-Christophe), et non *Jean-Chrétien*, comme l'ont appelé Gerber et ses copistes, naquit à Anspach, en 1712. Son nom véritable était **SCHMID**, mais il en changea l'orthographe pendant son séjour en Angleterre. Son père, lié d'une intime amitié avec Hændel, le suivit à Londres, et y fit venir sa famille quelques années après. A l'âge de treize ans, le jeune Smith, animé d'un goût passionné pour la musique, fut placé sous la direction de Hændel, pour ses études de composition; c'est le seul élève que ce grand maître ait formé. Pendant que Smith se livrait avec ardeur au travail, une maladie sérieuse se déclara et laissa peu d'espoir de guérison; mais ce fut une heureuse circonstance pour lui, car le docteur Arbuthnot, dont l'habileté le sauva, l'attira ensuite dans sa maison, et lui fit faire la connaissance de Swift, Pope, Gray et Congreve, alors les plus célèbres littérateurs de l'Angleterre. A l'âge de vingt ans, Smith composa son premier opéra (*Teraminta*), qui fut représenté à la fin de 1732. En 1746, il accepta la proposition qui lui était faite par un gentilhomme pour qu'il l'accompagnât dans le midi de la France; il finit à Aix, en Provence, le dernier acte de son *Dario*, et composa quelques scènes de l'*Artaserse*, de Métastase, en 1748; puis il demeura quelque temps à Genève. De retour en Angleterre, Smith y trouva Hændel devenu aveugle, et fut obligé d'écrire ses compositions sous sa dictée et de le remplacer à l'orgue pour l'exécution des oratorios. L'attachement filial qu'il eut pour son illustre maître fut récompensé par le don que celui-ci lui fit en mourant de tous ses manuscrits originaux. Après le décès de Hændel, son élève continua l'entreprise de l'exécution annuelle des oratorios, et en écrivit plusieurs, dans lesquels il a montré moins de génie que

d'habileté à imiter le style de son maître. L'entreprise des oratorios cessa d'être productive quelques années après la mort de Hændel, et Smith, après avoir perdu ce qu'il avait gagné d'abord, fut obligé d'abandonner cette spéculation, et de se retirer dans une maison qu'il possédait à Bath. Il y mourut en 1795.

Les meilleures compositions de Smith sont ses opéras intitulés : *The Fairies*, *the Tempest*, ses leçons pour le clavecin, publiées à Londres, et son oratorio *le Paradis perdu*. Quelques airs de ses ouvrages inédits ont été gravés à la suite du livre intitulé : *Anecdotes of George Fredrick Handel and John-Christopher Smith* (Londres, 1799, grand in-fol.), ou l'on trouve un beau portrait de Smith. Voici la liste complète des compositions de cet artiste : I. *Opéras anglais* : 1° *Teraminta*, en trois actes, 1732. 2° *Ulysses*, 1733. 2° (*bis*) *Rosalinda*, en trois actes, 1739. 3° *The Fairies*, en trois actes, 1756. La partition de cet ouvrage a été publiée. 4° *The Tempest* (la Tempête), en trois actes, 1756, partition gravée à Londres. 5° *Médée* (non achevé). II. *Opéras italiens* : 6° *Dario*, en trois actes, 1746. 7° *Issipile*, 1746. 8° *Il Ciro riconosciuto*, en trois actes. III. *Oratorios* : 9° *Paradise lost* (le Paradis perdu), en trois parties, 1758. 10° *David's lamentation over Saul and Jonathan* (Complainte de David sur la mort de Saul et de Jonathan), 1738. 11° *Nabal*, 1764. 12° *Gédéon*, 1769. Une partie de cet ouvrage a été prise dans les œuvres de Hændel. 13° *Judith*, en trois parties. 14° *Josaphat*, en deux parties. Cet ouvrage n'a point été exécuté. 15° *La Rédemption*, en trois parties (inédit). IV. *Mélanges* : 16° *Service funèbre*. 17° *Daphné*, pastorale de Pope, 1746. 18° *Les Saisons*, cantate en deux parties. 19° Fugues pour l'orgue, composées en 1754 et 1756 (inédites). 20° Leçons (sonates) pour le clavecin, publiées plusieurs fois à Londres. 21° *Thamesis, Isis et Protée*, cantates composées pour le prince de Galles. 22° Quelques scènes d'*Artaserse*, de Métastase.

**SMITH** (Amand ou Amédée-Guillaume), docteur en médecine, vécut à Berlin, vers 1780, puis à Vienne, et en dernier lieu en Hongrie. On a de lui quelques ouvrages de médecine, et un livre intitulé : *Philosophische Fragmente uber die praktische Musik* (Fragments philosophiques sur la musique pratique); Vienne, 1787, in-8° de cent soixante-quatre pages.

**SMITH** (T.), claveciniste et compositeur, né vraisemblablement dans le Hanovre, vivait à Berlin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer dans cette ville : 1° Trois sonates pour le piano à quatre mains, op. 1. 2° Trois sonates pour piano seul, op. 2. 3° Trois *idem*, op. 3. 4° Trois *idem*, op. 4. 5° Trois concertos pour le clavecin.

**SMITH** (Jean **STAFFORD**), né à Gloucester, vers 1750, était fils d'un organiste qui lui enseigna les premiers principes de la musique. Smith fut ensuite envoyé à Londres pour y continuer ses études, sous la direction de Boyce. La beauté de sa voix lui fit obtenir une place de chanteur à la chapelle royale, et, quelques années après, il fut nommé organiste de cette chapelle. Cet artiste est mort en 1826. Il a fait graver à Londres beaucoup de *glees* à quatre et cinq voix, et *A collection of songs of various kinds for different voices*; Londres, 1785, in-fol. On lui doit une très-intéressante collection d'ancienne musique d'église par des compositeurs anglais, depuis le douzième siècle jusqu'au dix-huitième, intitulée : *Musica antiqua, a selection of Music from the twelfth to the eighteenth century*; Londres, 1812, deux volumes in-fol.

**SMITH** (John **SPENCER**), docteur en droit civil de l'université d'Oxford, membre de la Société royale de Londres, et de plusieurs autres sociétés savantes de l'Angleterre et de la France, naquit à Londres, d'une famille catholique, le 11 septembre 1769, et mourut à Caen (Normandie), où il s'était fixé, le 5 juin 1845. Au nombre de ses écrits sur divers sujets, on remarque : *Mémoire sur la culture de la musique dans la ville de Caen et dans l'ancienne Basse-Normandie*, lu à l'Académie de Caen, le 10 novembre 1826, et imprimé dans le recueil de cette société (années 1825-1828). Il y a des tirés à part de ce mémoire; Caen, T. Chalopin, 1828, in-8° de trente-six pages.

**SMITH** (Charles), né à Londres, en 1786, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, qui furent cultivées d'abord par son père; puis il devint élève du docteur Ayrton. En 1809, il commença à écrire pour le théâtre. Son premier ouvrage fut une farce intitulée : *Yes or no* (Oui ou non). Cette pièce fut suivie du mélodrame *The Tourist friends* (les Voyageurs amis), de *Any thing new?* (Rien de nouveau?), et de quelques autres ouvrages dont plusieurs eurent de brillants succès. En 1815, Smith épousa mademoiselle Booth, de Norwich, habile pianiste : dans l'année suivante, tous deux se fixèrent à Liverpool, ou ils habitaient encore en 1830. Depuis cette époque, Smith a publié plusieurs morceaux pour le piano et pour le chant.

**SNEEDORF** (Frédéric), savant danois, mort à Copenhague, en 1792, est auteur d'une bonne dissertation intitulée : *De hymnis veterum Græcorum. Accedunt tres hymni Dionysio adscripti. Hafniæ*, 1786, in-8° de soixante-douze pages.

**SNEGASS** (Cyriac). *Voyez* **SCHNEGASS**.

**SNEL** (Joseph-François), né à Bruxelles, le 30 juillet 1793, fit voir, dès ses premières années, que la nature l'avait organisé pour la musique. Parvenu à l'âge de huit ans, au moment où le concordat entre la France et la cour de Rome venait de faire rouvrir les temples au culte catholique, il devint enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, où il reçut sa première instruction musicale. Son intelligence et sa jolie voix lui firent bientôt confier les solos de *soprano* par le maître de chapelle, et la foule se pressait dans l'église aux fêtes solennelles pour entendre *le petit choral*, comme on l'appelait alors. Après ces premiers succès de l'enfance, Snel, parvenu à sa onzième année, montra d'heureuses dispositions pour le violon, et fut confié, pour l'étude de cet instrument, aux soins de Corneille Vander Planken, artiste distingué et premier violon solo du Grand-Théâtre de Bruxelles, dont il reçut les leçons pendant cinq ans.

Snel était parvenu à l'âge de dix-huit ans, et déjà il était compté parmi les meilleurs violonistes de sa ville natale, lorsqu'un amateur, auquel il avait inspiré de l'intérêt, décida son père à l'envoyer au Conservatoire de Paris, pour y perfectionner son talent. Admis dans cette école, au mois d'avril 1811, il y devint élève du célèbre professeur Baillot, pour le violon, et, dans le même temps, il étudia l'harmonie sous la direction de Dourlen, qui, alors, était suppléant au cours de Catel. Pendant cette période des études de Snel, une place de premier violon devint vacante au théâtre du Vaudeville; elle fut mise au concours, et le jeune violoniste belge l'emporta sur ses compétiteurs par la manière brillante dont il lut et exécuta, à première vue, le morceau qui lui fut présenté.

Les désastres de la campagne de Russie, suivis de ceux de 1813, avaient compromis le sort de l'empire; déjà les armées alliées envahissaient le territoire français, et tout annonçait que la Belgique en serait bientôt séparée; dans cette situation, la famille de Snel le rappela à Bruxelles, où il arriva au mois de décembre 1813. Après la paix de l'année suivante et la fondation du royaume des Pays-Bas, il obtint, dans la nouvelle organisation du Grand-Théâtre, une des places de premiers violons de l'orchestre, et commença sa réputation de virtuose violoniste dans les concerts de cette époque. Après la mort de Gensse, artiste de grand mérite, Snel lui succéda dans la place de premier violon solo du Théâtre-Royal, qu'il occupa avec distinction pendant dix ans.

En 1818, le système d'enseignement de la musique par la méthode du *méloplaste*, imaginée par Galin, eut un grand retentissement par les cours que faisait ce professeur à Paris. Cette nouveauté fixa l'attention de Snel, qui, de concert avec Mees, musicien instruit, établit une école sous le titre d'*Académie*, où les éléments de la musique et du chant étaient enseignés d'après cette méthode. Snel la propagea également dans des cours qu'il ouvrit à l'*Athénée*, où il était professeur de violon. A la même époque, il faisait, à l'école de la rue des Minimes, un cours de musique par la méthode de l'enseignement mutuel et simultané de Wilhem; ce cours ne comptait pas moins de quatre cents élèves. Sa prodigieuse activité suffisait alors à une multitude d'occupations de tout genre; car, non-seulement, il devait assister à toutes les répétitions et représentations du théâtre, mais il faisait des cours à son académie de musique, à l'Athénée, donnait une immense quantité de leçons particulières, dirigeait les concerts, était premier violon et chef de la musique particulière du roi Guillaume I$^{er}$, et, enfin, il écrivait un grand nombre de compositions pour toutes les sociétés d'harmonie de la Belgique; ce qui ne l'empêchait pas de composer pour le Théâtre-Royal la musique de plusieurs ballets, parmi lesquels on remarque : *Frisac, ou la double Noce*, en deux actes, représenté le 13 février 1825, dont l'ouverture, arrangée pour piano à quatre mains, a été gravée à Bruxelles; *le Page inconstant*, en trois actes, joué le 27 juin de la même année; *le Cinq Juillet*, en un acte, écrit en collaboration avec M. Charles-Louis Hanssens jeune, et joué le 9 juillet 1825; *Pourceaugnac*, en trois actes, représenté le 3 février 1826; *les Enchantements de Polichinelle*, le 8 mars 1829; *les Barricades*, en un acte, 3 février 1830; et dans l'espace d'environ dix ans, la musique de plusieurs mélodrames. En 1828, Snel fut nommé directeur de l'école normale des chefs de musique de l'armée des Pays-Bas, en récompense d'une méthode élémentaire de musique qu'il avait rédigée pour les soldats; en 1829, il reçut le titre

d'inspecteur général des écoles de musique fondées près des différents corps de l'armée.

Devenu chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Bruxelles, après la révolution de 1830, Snel fit preuve, dans cette nouvelle position, d'une rare intelligence musicale et scénique, améliora le personnel de l'orchestre par le choix heureux de plusieurs artistes de talent, et rendit l'exécution plus ferme et plus colorée dans ses nuances. Deux fois, il a occupé le même emploi, et deux fois il s'en est retiré lorsque de nouveaux entrepreneurs voulaient faire des économies aux dépens de la bonne composition de l'orchestre. Chargé de la direction de celui de la Société de la Grande-Harmonie depuis 1831, il mit également tout ses soins à en améliorer l'organisation et le personnel. Grâce à la bonne impulsion qu'il lui donna, cet orchestre d'harmonie fit, en peu de temps, de grands progrès, et ce fut à ses soins vigilants, ainsi qu'à sa grande intelligence musicale, que cette société fut redevable des brillants succès qu'elle obtint dans tous les concours où elle se présenta. Snel écrivit aussi pour elle beaucoup de morceaux, dans lesquels il agrandit le style de ce genre de musique et abandonna les formes un peu surannées de la musique de ses prédécesseurs.

Après avoir abandonné pour la seconde fois la direction de l'orchestre du Théâtre Royal, Snel accepta, le 15 juillet 1835, la place de maître de chapelle de l'église des SS. Michel et Gudule, et, le 30 novembre 1837, il y ajouta le titre de chef de musique de la garde civique. Infatigable, il écrivit alors des motets et des antiennes pour la chapelle confiée à sa direction, et des marches et pas redoublés pour la musique militaire. Parvenu, par la multiplicité de ses travaux, à la possession d'une aisance suffisante, à laquelle des événements imprévus ont malheureusement porté atteinte plus tard, il abandonna successivement ses diverses positions de chef d'orchestre de la Grande-Harmonie, de maître de chapelle et de chef de musique de la garde civique, ne conservant que le titre de membre de la musique particulière du Roi. Décoré pour son mérite et ses utiles services des ordres de Léopold et de la Couronne de chêne, il devint membre de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, en 1847, et, en cette qualité, fut un des membres de la section permanente du jury des grands concours de composition musicale institués par le gouvernement. Assidu aux séances de la classe à laquelle il appartenait, et plein de zèle dans les missions qui lui étaient confiées, il a pris une part active aux travaux des commissions dont il faisait partie, et a rédigé un grand nombre de rapports sur les questions soumises à la classe.

Comme artiste exécutant, Snel a eu dans sa jeunesse une brillante réputation, justifiée par son talent. Comme professeur de violon, il a formé de bons élèves, à la tête desquels se placent Joseph Artot et Théodore Hauman, comptés tous deux parmi les virtuoses de leur instrument. Libérale envers lui, la nature l'avait doué de qualités précieuses pour la composition, qui auraient pu l'élever au rang des illustrations de son temps, si, placé dans une autre sphère, et moins prodigue du temps à des choses accessoires et de simple pratique, il y eût eu dans sa vie plus de calme et de méditation; car on remarque un riche instinct musical et un sentiment distingué dans ses productions publiées et manuscrites, parmi lesquelles on peut citer : 1° Symphonie concertante pour orchestre sur des motifs de *Guido et Ginevra.* 2° Concertino pour clarinette et orchestre. 3° Fantaisie concertante sur des motifs de *Gustave ou le Bal masqué*, pour musique militaire, à vingt-sept parties : Mayence, Schott. 4° Grandes marches funèbres à vingt-neuf parties; *ibid.* 5° Pot-pourri sur des motifs de *Robert le Diable*, pour harmonie militaire; *ibid.* 6° *Rebecca*, sérénade pour voix d'hommes et trois trombones; *ibid.* 7° *Sérénade espagnole*, en quatuor, pour des instruments à cordes; Bruxelles, Terry. 8° Duos pour piano et violon, n° 1 et 2; Paris, Brandus; Mayence, Schott. 9° Caprice et variations brillantes pour musique militaire; Mayence, Schott. 10° Rondeau pour piano à quatre mains; *ibid.* 11° Deux chants de fête à quatre voix, avec accompagnement de cors et de trombones; Bruxelles, Terry. 12° Messe de *requiem* sur le plain-chant romain à quatre voix, avec orgue et contrebasse; Bruxelles, Bielaerts. 13° *Tantum ergo* et *Genitori* à quatre voix, avec accompagnement de violoncelles, contrebasse, trois trombones et orgue; *ibid.* 14° Deux fantaisies pour grande harmonie sur les motifs des *Huguenots.* 15° Une fantaisie *idem* sur les motifs du *Domino noir.* 16° Caprice concertant sur les mélodies de *la Fille du régiment.* 17° Grande fantaisie *idem* sur des mélodies anciennes et modernes. 18° *Idem* sur des thèmes des *Martyrs.* 19° *Idem* sur des mélodies de *Mercadante.* 20° Concertino pour cor à clefs avec orchestre d'harmonie. 21° Symphonie concertante pour cor à clefs et trompette; *idem.* 22° Symphonie concertante

pour trompette et trombone; *idem*. 23° Symphonie concertante pour deux cors à clefs; *idem*. 24° *Idem* pour deux cornets à pistons. 25° Fantaisie pour clarinette avec orchestre sur des motifs de *Norma*. 26° Premier et deuxième concertos pour clarinette et orchestre. 27° Concerto de violon, composé pour Joseph Artot. 28° Plusieurs antiennes, *Ave verum*, *Ave Regina cœlorum* et *Tantum ergo* pour deux, trois et quatre voix, avec orgue, composés pour l'église Sainte-Gudule. 29° Grande cantate pour voix seules, chœur et orchestre, composée pour l'installation de la Société de la Grande-Harmonie dans son nouveau local, exécutée le 26 février 1842.

Pendant les dix dernières années qui suivirent la retraite de Snel de tous ses emplois, il écrivit une grande quantité de morceaux pour des maisons religieuses, parmi lesquels on compte environ quinze *Tantum ergo*, cinq *O salutaris*, quatre *Salve Regina*, deux *Ave verum*, des *psaumes* et *litanies*, qui sont tous restés en manuscrit, et dont il ne gardait pas même de copies, les écrivant avec facilité et n'y attachant pas d'importance.

Les dernières années de la vie de Snel furent troublées par des chagrins domestiques et par des revers de fortune; sa santé s'en altéra, et ses confrères de l'Académie remarquèrent avec peine la diminution progressive de ses forces. Une maladie sérieuse se déclara, et le 10 mars 1861, il expira à Koekelberg, à l'âge de près de soixante-huit ans, vivement regretté par sa famille, dont il faisait le bonheur, par ses amis et par la classe des beaux-arts de l'Académie.

**SNEP** (Jean), organiste à Zierikzée, dans la Zélande, vers 1725, s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Nederduytse Liederen met een en twee stemmen en B. C.* (Chansons hollandaises à une et deux voix avec basse continue); Amsterdam. 2° Sonates, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, gavotes, etc., pour basse de viole, avec basse continue; *ibid*.

**SOAVES** (Manuel), moine portugais, né à Lisbonne, mourut dans la même ville, en 1756. Il a laissé en manuscrit un recueil de psaumes à quatre voix, de sa composition.

**SOBOLEWSKI** ou **SOBOLEWSKY** (Édouard), violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Kœnigsberg, en 1804, suivant les renseignements fournis par M. Charles Gollmick (*Handlexicon der Tonkunst*, p. 155). En 1830, il succéda à Dorn dans la place de directeur de musique du théâtre de Kœnigsberg; mais il se retira de cette position, en 1836, pour se livrer en liberté à la direction d'une société de chant dont il avait été le fondateur dans cette ville. Trois opéras de sa composition ont été représentés à Kœnigsberg, à savoir : *Imogène*, en 1833, *Velleda*, en 1836, et *Salvator Rosa*, en 1848. Sobolewski a fait aussi exécuter, dans cette ville, en 1846, son oratorio *Johannes der Taufer* (Saint Jean-Baptiste), qui fut aussi entendu à Berlin, en 1845, sous le titre : *Die Enthauptung Johannis* (la Décollation de Jean), et dont la partition réduite pour le piano a été publiée à Kœnigsberg, chez l'auteur, et à Leipsick, chez Hofmeister. Le second oratorio du même artiste, intitulé : *Der Erlœser* (le Sauveur), a été publié en partition pour le piano; *ibid*. Sobolewski a écrit aussi des symphonies, dont la première a été exécutée à Kœnigsberg, en 1829, 1830 et 1836, et dont la seconde, dans le style pittoresque, a pour titre : *Le Sud et le Nord*. Celle-ci a obtenu du succès au concert du Gewandhaus de Leipsick, et 1845. Enfin, on connaît du même compositeur : des cantates avec orchestre, des hymnes, le mystère *Ciel et Terre*, exécuté à Leipsick, en 1845, et des chants à trois et à quatre voix pour des chœurs d'hommes. Sobolewski a publié des articles de critique dans plusieurs journaux de musique de l'Allemagne.

**SODY**, ou plutôt **SODI**. Il y eut deux frères de ce nom qui exercèrent, à Paris, la profession de musicien. Ils étaient nés à Rome, vers 1715. L'aîné, Charles, fameux joueur de mandoline, vint à Paris, en 1749; il entra à l'orchestre de la Comédie Italienne comme violoniste, et fut admis à la pension en 1765. Le talent de cet artiste sur la mandoline était très-remarquable. Il a paru dans plusieurs pièces de la Comédie Italienne, où il jouait de cet instrument, et son frère avait composé pour lui un divertissement intitulé : *les Mandolines*, dans lequel il se faisait toujours applaudir. Après sa retraite, il vécut pauvre et devint aveugle. Il est mort au mois de septembre 1788. Charles Sodi fut le maître de musique de madame Farart. Il avait composé la musique d'une parodie intitulée : *Baiocco e Serpilla*, qui fut jouée sans succès à la Comédie Italienne, en 1753. On a aussi de lui : *le Charlatan*, opéra comique en un acte, *les Troqueurs dupes*, comédie à ariettes, et un divertissement intitulé : *Cocagne*, en 1760. Ce fut Sodi qui parodia *la Donna superba*, sous le titre de *la Femme orgueilleuse*. Il y ajouta quel-

ques airs dont la mélodie ne manquait pas de grâce. Un air italien, *Quanto mai felice siete*, qui eut dans le temps un succès de vogue, était de Sodi. Son frère cadet, Pierre Sodi, qui était harpiste et compositeur, vint en France, en 1743. Il entra à l'Opéra, et mourut en 1764. On a gravé à Paris, en 1760, six chansons pour la harpe, de sa composition. Il excellait, dit-on, dans la composition des pantomimes.

**SOERENSEN** (Jean), docteur en médecine et amateur de musique à Ebersdorf, dans la principauté de Reuss, naquit, le 18 mai 1767, à Glückstadt, en Danemark. Dans sa jeunesse, il reçut des leçons de musique de deux musiciens anglais, nommés Gambold et La Trobe ; plus tard, il alla suivre les cours de l'université de Copenhague, et y devint élève de Schulz pour la composition. Fixé à Ebersdorf, en qualité de médecin, depuis 1802, il s'y livra, dans ses moments de loisir, à la composition de chants en langues allemande et danoise. Déjà il s'était essayé dans ce genre pendant son séjour à Copenhague, et y avait publié plusieurs recueils de chants où l'on remarquait une expression juste du sens des paroles. Les autres recueils qu'il a donnés par la suite, au nombre de huit, ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Sœrensen a écrit aussi beaucoup de musique d'église à plusieurs voix, où il y a de bonnes fugues ; mais il n'en a rien été publié. Cet amateur distingué est mort à Ebersdorf, en 1824.

**SOERGEL** (Frédéric-Guillaume), directeur de musique à Nordhausen, fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre et donna des leçons de piano. Ses premières compositions furent publiées en 1810 ; depuis lors il a fait paraître quelque ouvrage chaque année. Parmi ses meilleures productions, on remarque : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 27 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Ouverture *idem*, op. 9 ; *ibid.* 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 11, 13, 21 ; *ibid.* 4° Duos pour deux violons, op. 7, 15, 26 ; *ibid.* 5° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 20 ; *ibid.* 6° Duos pour piano et violoncelle, ou piano et violon, op. 14, 18 et 23 ; *ibid.* 7° Six études pour piano, en forme de sonates, op. 19 ; *ibid.* 8° Thèmes variés pour piano, op. 1, 3, 30 ; Leipsick et Bonn.

**SOGKA** (Mathias), organiste et violoniste distingué, naquit en Bohême, vers 1755. En 1788, il était au service du comte Millesimo, à Willimow, en Moravie. L'église de Ramlnitz possédait, en 1786, deux belles messes de sa composition. Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs symphonies, des quatuors, des concertos et des sonates pour le violon et pour le piano.

**SOGNER** (Thomas), compositeur et professeur de musique, naquit à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle, et fit ses études au Conservatoire de *la Pietà*, sous la direction de Sala, de Guglielmi et de Tritto. Son premier essai de musique dramatique fut la cantate *Aci e Galatea*, qui fut exécutée deux fois devant la cour de Naples. Quelques années après, il écrivit à Rome un opéra bouffe, qui ne réussit pas. Il s'établit ensuite à Livourne, où il était encore en 1812, maître de chapelle d'une église, et professeur de chant et d'harmonie. A l'époque de la formation de l'Institut des sciences et arts du royaume d'Italie, il fut nommé membre de la section de musique de cette société savante. Parmi les compositions de cet artiste, pour l'église, on remarque une messe et des vêpres à huit voix qu'il a écrites à Rome, et un oratorio de *la Passion*, sur le texte de Métastase. Sogner est aussi connu par des quatuors pour violon, et trois sonates pour le piano, gravées à Rome.

**SOGNER** (Pasquale), fils du précédent, naquit à Naples, en 1793, et fut élève de son père. A peine âgé de dix-neuf ans, il était déjà maître au clavecin du théâtre impérial de Livourne ; mais vers la fin de 1813, il retourna à Naples, où il écrivit pour divers théâtres des opéras et des ballets, parmi lesquels on remarque : 1° *Amore per finzione*, opéra bouffe en deux actes. 2° *Due consigli di guerra in un giorno*, mélodrame *semi-serio* en un acte. 3° *Quattro prigionieri ed un ciarlatano*, opéra bouffe en un acte, 1835. 4° *Guerrino agli alberi del sole*, en trois actes. 5° *Margherita di Fiandra*, en deux actes. 6° *Generosità e Vendetta*, représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, le 9 mars 1824. 7° *La Cena alle Montagne russe*, ibid., en 1832. Cet artiste, né avec du talent et de l'originalité dans les idées, semblait destiné à se faire une brillante réputation ; mais la débauche et l'ivrognerie anéantirent les avantages de sa belle organisation. Le peu de succès de quelques-uns de ses ouvrages le fit se livrer à l'enseignement du chant et de la composition. Vers la fin de sa vie, il était tombé dans une sorte d'abrutissement, et avait perdu jusqu'au sentiment de son talent. Obligé de se retirer à Nola, il y languit dans une profonde misère, et mourut en 1839. Sogner était habile pianiste et s'était fait connaître dans sa jeunesse par trois duos pour piano et violoncelle,

des sonates pour piano seul et un concerto avec orchestre.

**SOHIER** (Mathias), musicien français, né dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les premières du seizième, fut maître des enfants de chœur de la cathédrale de Paris, sous le règne de François I[er]. En 1549, il passa de cette position à celle de maître de chapelle de la même église; il occupait encore celle-ci en 1556. On connaît de ce maître : 1° Deux *Ave Regina Cœlorum*, à quatre voix, huit *Regina Cœli*, à quatre voix, et sept *Salve Regina*, également à quatre voix, dans le recueil qui a pour titre : *Liber duodecim XVII musicales ad Virgines Christiparam selectiones habet; Parhisiis, apud Petrum Attaingnant musicæ typographum, mense aprili*, 1534, in-4° obl. 2° Chansons françaises dans *le XI[e] livre contenant XXVIII chansons à quatre parties en un volume et en deux; imprimées par Pierre Attaingnant et Pierre Jallst*, à Paris, 1542, pet. in-4° obl. 3° *Idem dans le XIV[e] livre contenant vingt-neuf chansons à quatre parties*; ibid., 1543, in-4° obl. 4° *Missa cum quinque vocibus ad imitationem moduli viiii speciosam condita D. Matth. Sohier, præfecto quondam symphoniacis ecclesiæ Parisiensis*, dans le recueil intitulé : *Missarum musicalium certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctorum liber secundus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus; Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin*, 1556, in-fol. max.

**SOJOWSKY** (Wenceslas), né en Bohême, était attaché, en 1756, à l'église cathédrale de Leitmeritz, en qualité de compositeur et de directeur du chœur. Plus tard, il eut le titre d'économe du chapitre de Worasyez, et mourut dans cette position. Il a laissé en manuscrit six belles messes à quatre voix et orgue, pour le carême, et un *Te Deum* composé pour l'église de Raudnitz.

**SOLA** (Charles-Michel-Alexis), flûtiste et guitariste, né à Turin, le 6 juin 1786, apprit d'abord à jouer du violon, sous la direction de Pugnani. Après la mort de ce maître, Sola prit la résolution d'abandonner le violon pour la flûte, et choisit pour ses maîtres Pipino et Vondano, flûtistes distingués. Ses rapides progrès lui procurèrent la place de seconde flûte au théâtre royal de Turin; mais deux ans après, il abandonna cette position, et s'engagea dans le 75[e] régiment d'infanterie française. Fatigué, au bout de quatre ans, de la vie nomade d'un musicien militaire, il demanda son congé, l'obtint, et s'établit à Genève, en 1809, après avoir passé quelque temps au château de Coppet, pour y enseigner la musique et la flûte au fils de madame de Staël. Il y donna des leçons de chant, de flûte et de guitare. Bidean, ancien violoncelliste de la Comédie Italienne et bon harmoniste, qui s'était fixé à Genève, lui donna quelques leçons de composition. Vers la fin de 1810, Sola fit un voyage à Paris, et y publia quelques-unes de ses productions, puis il retourna à Genève et y fit représenter, en 1816, un opéra français intitulé *le Tribunal*. L'année suivante, il se rendit en Angleterre et se fixa à Londres, où je l'ai connu, en 1829, dans une situation aisée et honorable. Il y avait publié beaucoup de musique pour la flûte, la guitare et le piano, ainsi que des chansons anglaises qui avaient eu du succès, des arrangements pour divers instruments de thèmes de Mozart, de Rossini et de plusieurs autres compositeurs. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 18; Paris, Leduc. 2° Quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 21; *ibid.* 3° Premier et deuxième concertos pour flûte et orchestre; Genève. 4° Trios pour flûte, violon et basse, op. 15; Paris, Leduc. 5° Plusieurs thèmes variés pour flûte; Milan, Ricordi, et Londres, Chappell. 6° Quatuor pour piano, flûte, clarinette et violoncelle ou basson, op. 19; Paris, Leduc. 7° Grand trio pour piano, harpe et alto; Milan, Ricordi. 8° Divertissement pour harpe et flûte; Paris, Vaillant. 9° Deux recueils de romances françaises; Paris, Leduc. 10° Des chansons anglaises et italiennes; Londres, Chappell. 11° Beaucoup de morceaux détachés pour guitare et flûte, ou guitare seule; Genève, et Londres.

**SOLANO** (François-Ignace), musicien portugais, né à Lisbonne, en 1727, est connu principalement par le livre dont il sera parlé tout à l'heure. Les circonstances de sa vie sont ignorées; on sait seulement, par une lettre du célèbre compositeur David Perez (*voyez* ce nom), qu'il vivait encore au mois de juillet 1765, et l'on voit, par le titre même de son ouvrage, qu'il était descendu dans la tombe en 1764, lorsque le livre parut. Ce livre a pour titre : *Nova instruçao musical, o theorica pratica de musica rhythmica com a qual se forma, e ordena sobre ses mas solidos fundamentos hum novo methodo, e verdadiero systema para constituir hum intelligente solfista, et destrissimo cantor*, etc. (Nouvelle

instruction musicale, ou théorie pratique de musique rhythmique, par laquelle sont formés et établis sur les plus solides bases une méthode nouvelle, et un véritable système pour l'instruction d'un musicien habile à solfier et d'un chanteur très-expert, etc.); Lisbonne, 1764, un volume in-4° de trois cent quarante pages, avec un supplément de quarante-sept pages concernant la valeur des signes de la notation ancienne de la musique. Cet ouvrage est le seul traité complet qui existe de la solmisation par les muances appliquée à tous les tons et à tous les signes accidentels de la modulation de la musique moderne. La méthode de l'auteur consiste à trouver par des règles certaines quelles sont les notes *mi* et *fa*, c'est-à-dire les notes du demi-ton ascendant; mais ces règles sont en si grand nombre, qu'elles démontrent invinciblement l'absurdité de la solmisation par les muances dans la tonalité moderne.

**SOLER** (Antonio **FARGAS Y**), amateur distingué de musique à Barcelone. J'ai dit par erreur dans le troisième volume de cette édition de la *Biographie universelle des musiciens* (p. 237, deuxième colonne), que l'auteur de la traduction de mon livre intitulé : *la Musique mise à la portée de tout le monde* est M. Soriano Fuertes; c'est M. Fargas y Soler qui m'a fait l'honneur de traduire cet ouvrage dans la langue espagnole.

**SOLERA** (Thémistocle), poëte et compositeur milanais, a fait représenter au théâtre de *la Scala*, de Milan, pendant le carnaval de 1840, *Ildegonda*, opéra dont il avait écrit le livret et la musique. Cet ouvrage, chanté par la Frezzolini et Moriani, fut vivement applaudi. Le même artiste donna, au même théâtre, en 1842, *Il Contadino d'Agliate*, qui fut joué dans l'année suivante, à Brescia, sous le titre : *la Fanciulla di Castel Gandolfo*. En 1843, M. Solera donna, au théâtre de Padoue, *Genio e Sventura*.

**SOLÈRE** (Étienne), clarinettiste et compositeur, né au Mont-Louis, le 4 avril 1753, s'engagea, à l'âge de quatorze ans, comme clarinettiste, dans la musique du régiment de Champagne (infanterie). Après douze ans de service dans ce corps, il obtint son congé pour entrer au service du duc d'Orléans, en qualité de première clarinette de sa musique d'harmonie. Devenu à cette époque élève de Michel Yost, il fit sous sa direction de rapides progrès, et joua avec un brillant succès au Concert spirituel, en 1784. Après la mort du duc d'Orléans, Solère fut admis dans la chapelle du roi en qualité de première clarinette, puis fut professeur de son instrument au Conservatoire de musique, à l'époque de sa fondation. Ayant été compris dans la réforme de 1802, il trouva dans Lesueur un protecteur qui le fit entrer deux ans après dans la musique de l'empereur Napoléon. Après la mort de Chelard père, Solère lui succéda comme seconde clarinette à l'orchestre de l'Opéra. Il mourut dans cette position, en 1817. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Symphonies concertantes pour deux clarinettes, n°s 1 et 2; Paris, Imbault. 2° Concertos pour clarinette, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; Paris, Sieber et Imbault. 3° Duos pour deux clarinettes, œuvres 1 et 2; Paris, Michel Ozy et Janet. 4° Fantaisies pour clarinette et piano, n°s 1, 2, 3; Paris, Hentz-Jouve. 5° Airs variés pour la clarinette, liv. I, II, III, IV, V; Paris, Sieber. 6° Soixante-quinze suites d'harmonie militaire, marches, pas redoublés, etc.; Paris, Boyer, Imbault, Leduc.

**SOLIÉ** (Jean-Pierre), dont le nom véritable était **SOULIER**, naquit à Nîmes, en 1755. Fils d'un violoncelliste du théâtre de cette ville, il apprit la musique dès ses premières années, et entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville. Devenu bon musicien, et possédant une assez bonne voix de ténor, il donna des leçons de chant pour vivre, et fut attaché, comme violoncelliste, aux orchestres de plusieurs villes du midi de la France. En 1778, il était à Avignon; on devait y jouer *la Rosière de Salenci*, opéra-comique de Grétry, alors dans sa nouveauté; mais l'acteur qui devait remplir le rôle du meunier étant tombé malade, Solié consentit à le remplacer, et chanta ce rôle avec tant de succès qu'il fut immédiatement après engagé comme ténor. Dès lors, il se voua entièrement à la carrière dramatique. Il chantait au théâtre de Nancy, en 1782, lorsqu'il fut appelé à l'Opéra-Comique de Paris, connu alors sous le nom de Comédie Italienne; mais ses débuts n'y furent point heureux. Il retourna à Nancy, puis se rendit à Lyon où il joua pendant trois ans. Bon musicien, chanteur intelligent plutôt qu'habile, acteur plus convenable que chaleureux, il n'avait point à la scène de ces brillants succès d'entraînement qui n'appartiennent qu'aux artistes prédestinés; mais il était estimé pour la solidité de son mérite. Rappelé à Paris, en 1787, il languit dans les emplois secondaires de l'Opéra-Comique pendant deux ans, et peut-être allait-il dire adieu pour toujours aux théâtres de la capitale de la France, lorsque le hasard lui procura l'occasion de ren-

placer à l'improviste Clairval dans *la Fausse Paysanne*, le 26 mars 1789. L'incontestable supériorité de son chant sur celui du chef d'emploi qu'il doublait, lui procura d'unanimes applaudissements, et dès ce moment sa situation devint meilleure au théâtre. L'arrivée des célèbres chanteurs italiens dont on forma la compagnie chantante du théâtre de *Monsieur* lui fournit dans le même temps les moyens d'étudier l'art du chant; il alla les entendre souvent, et sut mettre à profit les leçons pratiques qu'il en recevait. Ses études ne purent lui faire acquérir la légèreté de vocalisation; mais il apprit à bien poser le son, et à phraser avec largeur. Son organe vocal passa insensiblement du ténor au baryton, genre de voix inconnu jusqu'à lui à l'Opéra-Comique : il en résulta que les compositeurs écrivirent spécialement pour lui, et lui formèrent un emploi qui a pris son nom. C'est ainsi qu'il créa les rôles d'Aiibour, dans *Euphrosine*, du médecin, dans *Stratonice*, d'Albert, dans *Une Folie*, de Jacob, dans *Joseph*, et beaucoup d'autres de cet emploi.

En 1790, une nouvelle carrière s'ouvrit pour Solié : ce fut celle de compositeur dramatique. Son premier essai consista en quelques airs qu'il ajouta à l'opéra intitulé *les Fous de Médine*, particulièrement celui de *la Clochette*, qui fit sensation. Malgré ce succès, l'auteur eut quelque peine à obtenir un livret d'opéra; mais enfin il fit représenter, en 1792, *Jean et Geneviève*, pièce naïve qui fut fort applaudie, et qu'on a reprise avec succès, vingt-huit ans après. Une musique facile et d'une mélodie quelque peu triviale, convenable pour les spectateurs français de cette époque, caractérisait cette première production de Solié; il ne s'est jamais élevé beaucoup plus haut dans ses autres ouvrages, dont voici la liste chronologique : 1° *Le Jockey*, 1795. 2° *L'Entreprise folle*, 1795. 3° *Le Secret*, en un acte, 1796. 4° *La Soubrette*, en un acte, 1796. 5° *Azeline*, en trois actes, 1796. 6° *La Femme de quarante-cinq ans*, 1797. 7° *La Rivale d'elle-même*, 1798. 8° *Le Chapitre second*, en un acte, 1799. 8° (*bis*) *L'Incertitude maternelle*, en un acte, 1799. 9° *La Pluie et le beau temps*, en un acte, 1800. 10° *Une Matinée de Voltaire, ou la Famille Calas à Paris*, en un acte, 1800. 11° *Oui, ou le Double rendez-vous*, en un acte, 1800. 12° *Lisez Plutarque*, en un acte, 1801. *Henriette et Verseuil*, en un acte, 1803. 14° *L'Époux généreux*, en un acte, 1803. 15° *Les Deux Oncles*, en un acte, 1804. 16° *Le Malade par amour*, en un acte, 1804. 17° *Chacun son tour*, en un acte, 1805. 18° *Le Diable à quatre*, en deux actes, 1806. 19° *L'Opéra de village*, en un acte, 1807. 20° *L'Amante sans le savoir*, en un acte, 1807. 21° *Anna*, en un acte, 1808. 22° *Le Hussard noir*, en un acte, 1808. 23° *Mademoiselle de Guise*, en trois actes, 1808. 24° *La Victime des arts*, 1811. 25° *Les Ménestrels*, en trois actes, 1811. La chute de ce dernier ouvrage, bientôt suivie de la mort de l'aîné des fils de Solié, lui causa un vif chagrin dont il chercha à se consoler par des excès de table qui ruinèrent sa santé et lui donnèrent la mort, le 6 août 1812, à l'âge de cinquante-sept ans. On a gravé, à Paris, les partititons du *Jockey*, du *Secret*, du *Chapitre second*, du *Diable à quatre*, et de *Mademoiselle de Guise*.

**SOLIÉ** (Émile), second fils du précédent, né à Paris, le 9 avril 1801, s'est fixé à Ancenis, où il vivait encore en 1853. On a de lui quelques petits écrits intitulés : 1° *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*; Paris, 1847, in-12 de 32 pages. 2° *Notice sur l'Opéra national*; Paris, 1847, in-8° de 16 pages. 3° *Études biographiques, anecdotiques et esthétiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française. Rameau*; Ancenis, 1853, in-8°. J'ignore si la notice de Rameau a été suivie d'autres monographies de compositeurs français.

**SOLIVA** (Charles), compositeur italien, né à Casal-Monferrato, vers 1792, a fait ses études musicales au conservatoire de Milan, et a débuté brillamment, en 1816, dans la carrière de la composition dramatique, par l'opéra intitulé *La Testa di bronzo*, représenté au théâtre de *la Scala*. A l'automne de l'année suivante, il donna au même théâtre *le Zingare dell' Asturia*, et pendant le carême de 1818, il fit représenter avec succès l'opéra sérieux *Giulia e Sesto Pompeo*. Les ouvertures de ces opéras ont été gravées à Milan, chez Ricordi. Vers 1825, M. Soliva a fait un voyage à Paris et y a fait publier plusieurs morceaux de musique instrumentale et vocale, puis il est retourné en Italie. J'ignore s'il a travaillé pour la scène depuis cette époque. Il paraît aussi avoir fait un séjour à Vienne, où l'on a gravé quelques-unes de ses compositions, puis il s'est établi à Pétersbourg, comme professeur de chant : il y était encore en 1845. Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Sonate et variations pour le piano à quatre mains; Vienne, Artaria. 2° Plusieurs suites de variations sur des thèmes de Mozart et de Rossini; Milan, Ricordi. 3° Grand trio pour piano, harpe et alto; *ibid.*

**SOLNITZ** (ANTOINE-GUILLAUME), musicien allemand, passa la plus grande partie de sa vie à Amsterdam, où il mourut, en 1758, à l'âge de trente-six ans. Compositeur distingué, il aurait pu acquérir de la gloire, mais sa passion pour les liqueurs fortes ruina sa santé et son talent. Il a publié à Amsterdam : 1° Six trios pour deux flûtes ou violons et basse, op. 1. 2° Douze quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. 3° Douze morceaux pour deux clarinettes et deux cors.

**SOLVAY** (THÉODORE-AUGUSTE), professeur de piano à Bruxelles, est né en 1821, à Rebecq (Brabant méridional). Admis au Conservatoire de Bruxelles, en 1834, il y obtint le second prix de solfége et le second prix de piano aux concours de 1837, et le premier prix de piano lui fut décerné dans l'année suivante. Au concours de 1840, il obtint également le premier prix d'harmonie. Depuis cette époque, M. Solvay s'est livré à l'enseignement de son instrument. Plusieurs de ses compositions pour le piano et des romances ont été publiées à Bruxelles, chez Schott, Meynne et Katto.

**SOMA**, musicien et poëte hindou, est auteur d'un traité fort ample sur la musique, en langue sanscrite, intitulé *Ragavibodha* (Doctrines des modes musicaux). Cet ouvrage est excessivement rare, même dans l'Inde; le colonel Polier en a découvert par hasard une copie qui l'a peut-être préservé d'une entière destruction. W. Jones, président de la société Asiatique de Calcutta, le considérait comme un trésor pour l'histoire de l'art. Le *Ragavibodha* est divisé en quatre chapitres : le premier, le troisième et le quatrième traitent de la doctrine des sons, de leurs divisions, de leur succession, de la diversité des gammes ou échelles, et contiennent l'énumération des modes; le deuxième chapitre renferme une description des espèces diverses de l'instrument de l'Inde appelé *Vina*, et de la manière d'en jouer. (Voyez *Asiatic Researches*, t. III, pag. 326 et suiv. de l'édition de Londres.)

**SOMIS** (LAURENT), célèbre violoniste, né dans le Piémont, vers la fin du dix-septième siècle, visita dans sa jeunesse Rome et Venise, pour entendre les virtuoses de cette époque, notamment Vivaldi, qu'il paraît avoir pris pour modèle; puis il se fixa à Turin, où il eut le titre de maître de chapelle du roi de Sardaigne. Bien qu'il appartienne à l'école de Corelli, dont il a imité le style en le modernisant, il se fit cependant une manière propre dont Giardini et Chabran ont eu la meilleure tradition. Ce dernier était neveu de Somis. On ne connaît de ce virtuose qu'un œuvre de sonates intitulé : *Opera prima di sonate a violino e violoncello o cembalo;* Rome, 1722, in-fol. Somis vivait encore à Turin en 1735.

**SOMMA** (LOUIS), compositeur dramatique, né à Catane (Sicile), vers 1810, commença ses études musicales dans cette ville, et les acheva au Conservatoire de Palerme. En 1832, il fit exécuter une cantate de sa composition dans sa ville natale; deux ans après, on représenta à Palerme son opéra intitulé *Adismano in Seozia*, et en 1835, il donna au théâtre de *la Scala*, de Milan, *Ildegonda e Rizzardo*, qui ne réussit pas. Depuis lors, le nom de ce compositeur a disparu du monde musical.

**SOMMER** (JEAN), né dans le Holstein, vers la fin du seizième siècle, était directeur de la chapelle du duc son souverain, vers 1623. Il a fait imprimer de sa composition un ouvrage qui a pour titre : *Der frœhlichen Sommerzeit, erster Theil, aus neuen Concerten zu singen und zu spielen bestehend* (Le Joyeux temps d'été, première partie, consistant en nouveaux concerts à chanter et à jouer); Oldenbourg, 1623, in-4°.

**SOMMER** (MICHEL-CONRAD), né à Dozheim, fut d'abord pasteur à Bierstadt, près de Wiesbaden, puis il obtint, en 1777, le titre d'inspecteur d'Idstein. Il a fait imprimer un discours qu'il avait prononcé à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans l'église de la ville à Idstein, sous ce titre : *Die Freuds der Christen bey ihren œffentlichen Gottesdienst am XXI Sonntage nach Trinit. da die neue Orgel in der Stadtkirche zu Idstein zum erstenmal beym Gottesdienste gespielet wurde;* Wiesbaden, 1783, in-8°.

**SOMMER** (....), maître de concert à Weimar, a inventé, en 1843, l'instrument à frottement appelé *Euphonion*, avec lequel il a voyagé et donné des séances musicales à Francfort-sur-le-Mein, à Breslau et à Prague, pendant les années 1844 et 1845.

**SONNE** (JEAN-MICHEL), savant danois, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Dissertatio de musica Judæorum in sacris atante templo adhibita; Hafniæ,* 1724, in-4° de seize pages.

**SONNENFELS** (le chevalier JOSEPH), conseiller de régence de la Basse-Autriche, secrétaire de l'Académie de peinture, à Vienne, naquit en 1733, à Nickelsbourg, en Moravie, et mourut à Vienne, le 26 avril 1817. Auteur d'un grand nombre d'ouvrages concernant les arts, la littérature et la politique, il a écrit des lettres sur le théâtre de Vienne (*Briefe über*

*die Wienerische Schaubühne*, Vienne, 1768, quatre volumes in-8°), où l'on trouve une dissertation sur l'*Alceste* de Glück, que Hiller a insérée dans ses Notices musicales (*Wœchentliche Nachrichten*, etc.).

**SONNENKALK** (Jean-Frédéric-Guillaume), né dans le Hanovre, en 1720, fut d'abord organiste à Herzberg, puis *cantor* et directeur de musique à Dahm, où il mourut au mois de janvier 1821. On a de lui un petit écrit intitulé : *Kurze Entscheidung der Frage : Wie sollen die Præludia eines Organisten bei dem Gottesdienste beschaffen sein?* (Courte solution de la question : Comment doivent être les préludes d'un organiste dans le service divin? etc.); Torgau, 1756, in-4° de vingt-huit pages.

**SONNETTI** (Jean-Jacques), pseudonyme. *Voyez* **GOUDAR**.

**SONNLEITHNER** (Christophe), docteur en droit, avocat de la cour, et doyen de la faculté de jurisprudence de Vienne, naquit le 28 mai 1734, à Szegedin, en Hongrie. Ayant perdu ses parents avant l'âge de deux ans, il fut confié aux soins d'un contrôleur du bureau des contributions, à Vienne, et directeur du chœur de l'église paroissiale de Leopoldstadt. Celui-ci fit de son neveu un enfant de chœur, et lui enseigna le chant et le violon. Après avoir fait de bonnes études au collége des Jésuites, Sonnleithner suivit les cours de l'université, et parvint au grade de docteur en droit. Ses fonctions ne lui permirent de cultiver la musique que comme amateur; toutefois, il composa plusieurs messes solennelles et de *Requiem*, des graduels, offertoires, symphonies, concertos, quatuors, trios pour violon, et plusieurs autres ouvrages. Au nombre de ses productions, on cite trente-six quatuors composés pour l'empereur Joseph II, qui aimait sa musique instrumentale. De toutes ses productions, on n'a publié que trois quatuors pour deux violons, alto et basse, à Vienne, en 1803. Sonnleithner mourut dans cette ville, le 25 décembre 1786, à l'âge de cinquante-deux ans.

**SONNLEITHNER** (Joseph), fils aîné du précédent, né à Vienne, en 1765, fut d'abord commissaire de district et secrétaire du théâtre de la cour, puis conseiller de régence et chevalier de l'ordre de Danebrog; il est mort à Vienne, dans la nuit de Noël, en 1835, le jour même où son père était décédé quarante-neuf ans auparavant. Pendant qu'il remplissait les fonctions de secrétaire du théâtre de la cour, il publia un Almanach du théâtre de Vienne (*Wiener Theater Almanach*) pour les années 1794, 1795 et 1796, trois volumes in-12. On y trouve de bons renseignements concernant la musique dramatique à Vienne, et des notices biographiques intéressantes sur Mozart, Gassmann et Salieri. Sonnleithner avait conçu le projet d'une collection choisie d'œuvres des plus illustres compositeurs de tous les pays, accompagnés de biographies et de notices en langues allemande, française, italienne et anglaise. Cette collection devait former soixante volumes in-folio. Forkel devait être son principal collaborateur pour cette entreprise gigantesque (voyez Forkel, t. III de cette *Biographie universelle des musiciens*, p. 295). Sonnleithner voyagea pendant plusieurs années pour en rassembler les matériaux; mais il ne put réunir des souscriptions suffisantes pour en couvrir la dépense, et l'entreprise n'eut pas de suite. De retour à Vienne, il conçut les projets de la Société des amis de la musique et du Conservatoire de la capitale de l'Autriche; sa persévérance parvint à les réaliser : jusqu'à la fin de sa vie, il fut secrétaire de ces deux établissements. En mourant, il laissa au premier sa collection d'instruments, de portraits de musiciens et de manuscrits, parmi lesquels on remarque un recueil de matériaux pour l'histoire de la musique, en quarante-deux volumes, entièrement écrits de sa main.

**SONNOYS** (André), né vers 1540, à Mussy-l'Évêque, en Champagne, obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1577, le prix de la flûte d'argent, pour la composition de la chanson française à plusieurs voix, commençant par ces mots : *J'ai un joli court taut* (verger).

**SONNTAG** (Christophe), docteur et professeur primaire de théologie à Altorf, naquit à Weida, dans le Voigtland, le 28 janvier 1654, et mourut le 6 mars 1717. On a de lui un livre intitulé : *De titulis psalmorum; Silusiæ*, 1687, in-4° de six cents pages. Il y traite des instruments de musique des peuples de l'antiquité, particulièrement des Hébreux.

**SONNTAG** ou **SONTAG** (Henriette), plus tard comtesse de **ROSSI**, cantatrice célèbre, naquit à Coblence, le 13 mai 1805. Fille d'acteurs attachés aux théâtres de l'Allemagne rhénane, elle fut destinée dès ses premières années à la carrière dramatique; à l'âge de six ans, elle parut pour la première fois sur la scène, au théâtre de la cour de Darmstadt, dans l'opéra intitulé : *Donau Weibchen* (la Petite Femme du Danube), où

elle remplissait le rôle de Salomé. On y admira sa gentillesse, sa naïveté et la justesse parfaite de sa voix. A l'âge de neuf ans, mademoiselle Sontag perdit son père, et sa mère la conduisit à Prague, où elle joua de petits rôles d'enfant avec un succès qui acquérait de l'intérêt à mesure qu'elle avançait en âge. Depuis près de deux ans, elle se trouvait dans la capitale de la Bohême, sans avoir pu entrer au Conservatoire de musique, parce que les règlements ne permettent pas d'y admettre d'élève âgé de moins douze ans; par une exception spéciale, et en faveur de sa belle organisation musicale, il lui fut permis d'y fréquenter les cours lorsqu'elle eut atteint sa onzième année. Pendant quatre ans, ses études furent sérieuses, elle devint habile dans la lecture de la musique et dans le chant, quoique ses progrès sous ce dernier rapport fussent plutôt dus à son heureux instinct qu'à l'éducation vocale qu'on lui avait donnée. Ayant à peine atteint sa quinzième année, elle fut obligée de chanter à l'improviste le rôle de la princesse de Navarre dans l'opéra intitulé : *Jean de Paris*, pendant une maladie de la première actrice. L'émotion qui l'agitait dans cette occasion ne nuisit point à son succès, dont l'éclat décida de sa carrière. Ce fut alors qu'elle sortit du Conservatoire, où le maître de chapelle Tribensée lui avait enseigné les éléments de la musique, Pixis, le piano, Bayer et madame Czezka, la vocalisation et le chant. Elle se rendit à Vienne, où les fréquentes occasions qu'elle eut d'entendre madame Mainvielle-Fodor lui furent plus profitables que les leçons qu'elle avait reçues précédemment. Pendant un séjour de quatre ans dans cette ville, elle chanta alternativement au Théâtre italien et à l'Opéra allemand, développant chaque jour son talent, sans produire toutefois de sensation bien vive sur le public viennois.

En 1824, un engagement fut offert à mademoiselle Sontag pour l'Opéra de Leipsick : elle l'accepta, et se rendit dans cette ville avec sa mère. Ici commence l'époque glorieuse de sa vie d'artiste. Ses succès dans *le Freyschütz* et dans *l'Euryanthe*, de Weber, eurent tant d'éclat, qu'elle ne tarda point à être appelée à Berlin, pour chanter au théâtre de Kœnigstædt. Ses études à Vienne l'avaient surtout préparée à chanter le répertoire des opéras de Rossini; mais la musique de l'illustre maître, qui jouissait de toute la faveur publique dans la capitale de l'Autriche, n'était pas estimée à Berlin à sa juste valeur. Quelques opéras allemands, et des ouvrages traduits du français étaient donc ceux où le talent de mademoiselle Sontag devait s'exercer : elle y porta tant de grâce et d'élégance, sa voix y parut si remarquable, par la justesse et l'égalité; sa vocalisation, si facile et si pure, que bientôt sa réputation s'étendit dans toute l'Allemagne, et qu'elle fit la fortune du théâtre qui la possédait. On dit que ses premières relations avec le comte de Rossi, alors secrétaire de la légation de Sardaigne à Berlin, devenu ensuite son époux, remontent à cette époque, et que dès lors le mariage fut projeté.

A la fin de mai 1826, mademoiselle Sontag profita d'un congé qui lui était accordé pour se rendre à Paris: elle y débuta le 15 juin suivant dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, et y produisit la plus vive sensation par le fini de son chant, et le charme répandu dans toute sa personne. Dans la leçon de chant du second acte, elle exécuta les variations de Rode, laissant bien loin d'elle madame Catalani, qui avait abordé la première ce genre de difficultés. L'enthousiasme du public fut à son comble, et toutes les représentations qui suivirent ce premier essai eurent le même succès. Après *le Barbier de Séville*, mademoiselle Sontag chanta dans *la Donna del Lago* et dans *l'Italiana in Algieri*, dont les principaux morceaux avaient été transposés pour la voix de soprano. Le 29 juillet, elle joua la dernière des représentations pour lesquelles elle s'était engagée, et retourna à Berlin pour achever d'y remplir les engagements qu'elle avait contractés. Les applaudissements qui lui avaient été prodigués à Paris ne furent pas sans influence sur l'accueil qui lui fut fait au Théâtre de Kœnigstædt lorsqu'elle y reparut. Peut-être même est-il permis de dire que son mérite ne fut bien compris qu'alors par les habitants de Berlin. Chacune de ses représentations devint un triomphe, et ce fut avec de vifs regrets qu'on vit s'éloigner de nouveau la charmante cantatrice à la fin de 1827, pour aller remplir un engagement de longue durée au Théâtre-Italien de Paris. Le 2 janvier 1828, elle reparut sur cette scène, par le rôle de *Desdemona*, dans *Otello*. Les qualités qu'on avait admirées en elle deux ans auparavant s'étaient encore perfectionnées; mais elles étaient insuffisantes pour un rôle tel que celui de *Desdemona*. Le sentiment dramatique, l'accent expressif se trouva faible en mademoiselle Sontag pour ce beau rôle de *Desdemona*: elle le comprit, et dès lors ses études se tournèrent vers la recherche et le développement de ce sentiment, condition première dans le chant de l'opéra

sérieux. Ses progrès surpassèrent à cet égard tout ce qu'on pouvait attendre, et la manière dont elle joua, dans les derniers temps de son séjour à Paris, le rôle de *donna Anna*, dans le *Don Juan* de Mozart, celui de *Semiramide*, et plusieurs autres, prouva qu'il y avait en elle non moins de chaleureuse inspiration que de goût et de grâce.

Au mois d'avril de la même année, cette charmante cantatrice se rendit à Londres, où elle excita le plus vif enthousiasme par son talent, et l'intérêt de la haute société par l'agrément de sa personne et la décence de ses manières. La représentation qu'elle y donna à son bénéfice, à la fin de la saison, produisit la somme énorme de deux mille livres sterling (environ cinquante mille francs). De retour à Paris, où le Théâtre Italien n'était point alors fermé pendant l'été, elle y vit commencer entre elle et madame Malibran une rivalité qui, dans l'esprit ardent de celle-ci, prit un caractère d'irritation et même de haine. Comme il arrive toujours, les partisans des deux cantatrices contribuèrent à donner à cette rivalité un caractère d'aigreur plus prononcé chaque jour. Il en résulta même des scènes fâcheuses lorsqu'elles furent engagées toutes deux au Théâtre Italien de Londres, pendant la saison de 1829. Ce ne fut pas sans peine que l'auteur de cette notice, qui se trouvait alors dans la même ville, parvint à opérer entre elles un rapprochement. Une circonstance imprévue lui vint en aide dans cette entreprise : elles avaient promis toutes deux de chanter dans un concert qui devait être donné dans l'hôtel do Lord Sautton au bénéfice d'un musicien d'orchestre nommé *Ella* (devenu plus tard le fondateur de la *Musical union*, et le rédacteur des *Miscellaneous records* de cette société). L'auteur de cette biographie, qui s'était engagé à y accompagner au piano mademoiselle Sontag et madame Malibran, leur proposa d'y chanter ensemble le beau duo de *Semiramide* et d'*Arsace*, et parvint à les y déterminer. C'était la première fois que leurs voix se trouvaient réunies : l'effet de ce morceau ne peut se décrire, car ces deux grandes cantatrices, cherchant à se surpasser mutuellement, parvinrent toutes deux à un degré de perfection où elles ne s'étaient pas encore élevées. Ce fut par suite du succès de ce rapprochement que l'entrepreneur du Théâtre Italien de Paris conçut le projet de faire jouer dans *Semiramide* et dans *Tancredi* madame Malibran et mademoiselle Sontag, dont la réunion offrit le modèle d'une perfection qu'on n'entendra peut-être plus.

Depuis plus d'un an un hymen secret unissait mademoiselle Sontag et le comte de Rossi : des obstacles suscités par la famille de celui ci avaient empêché de déclarer ce mariage. Il fut résolu, au commencement de 1830, que la célèbre cantatrice quitterait la scène. Elle ne consentit point en effet au renouvellement de son engagement à Paris, et le 18 janvier, elle chanta pour la dernière fois dans *Tancredi*. Cette représentation fut pour elle un de ces triomphes dont un artiste ne peut perdre le souvenir, quelle que soit la position où il se trouve ensuite. Avant de dire adieu pour jamais à sa gloire et au public, mademoiselle Sontag avait pris la résolution de faire un grand voyage, où elle se proposait de ne donner que des concerts; mais arrivée à Berlin, elle céda au désir de ses amis, et reparut sur la scène pour quelques représentations. Le 19 mai 1830, elle y joua pour la dernière fois, et là se termina alors sa carrière dramatique. Elle partit ensuite pour la Russie, chanta à Pétersbourg et à Moscou, puis revint par Hambourg et par la Belgique, donnant partout des concerts avec des succès d'enthousiasme. Arrivée à Bruxelles, elle cessa de paraître en public, et son mariage ayant été déclaré, elle se rendit à la résidence de son mari, à La Haye, y vécut quelques années, puis alla à Francfort, où le comte de Rossi avait été envoyé comme ministre plénipotentiaire. En 1837, M. de Rossi fut envoyé à Pétersbourg, où le beau talent de la célèbre cantatrice obtint encore des succès d'enthousiasme chez elle et dans les salons de la haute aristocratie où l'appelait sa nouvelle position. Elle habita la Russie jusqu'en 1848 ; mais alors, des dérangements de fortune lui firent prendre la résolution de rentrer dans sa carrière d'artiste. Arrivée à Bruxelles dans l'hiver suivant, elle y donna des concerts où l'on put remarquer un certain affaiblissement de sa voix, mais non de son talent, dont la perfection ne laissait rien à désirer. De cette ville, elle se rendit à Paris, puis à Londres, où elle retrouva l'enthousiasme qu'elle y avait excité dans sa jeunesse. En 1852, elle partit pour l'Amérique, qu'elle parcourut tout entière en triomphatrice. Arrivée à Mexico, en 1854, elle y fut attachée au Théâtre Italien avec des appointements énormes. Le 11 juin de la même année, elle y chanta le rôle de *Lucrezia Borgia*. Le soir même, elle fut saisie par le choléra, contre lequel les secours de la médecine furent impuissants, et le 17 du même mois, elle expira. Ainsi finit un des plus beaux talents de cantatrice du dix-neuvième siècle.

**SOR** (Ferdinand), excellent guitariste et compositeur, naquit à Barcelone, le 17 février 1780. Dès l'âge de cinq ans, il essaya quelques accords sur la guitare et sur le violon de son père, et, sans aucune connaissance de la musique, se mit à composer de petits airs. Ses rares dispositions engagèrent ses parents à lui donner un maître, puis il entra dans un couvent, où un moine prit soin de son éducation musicale et lui donna quelques leçons de composition. Sorti de ce monastère, il assista aux représentations d'une troupe d'opéra italien qui se trouvait à Barcelone, et y puisa ses premières connaissances dans l'art du chant et dans l'instrumentation. Ayant trouvé dans la bibliothèque du théâtre un opéra intitulé *Telemacco*, composé par un certain Cipalla, il y adapta une musique nouvelle, qui fut exécutée avec succès, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Dans la musique instrumentale, Haydn et Pleyel étaient devenus ses modèles. Quelque temps après, il se rendit à Madrid, et y trouva une puissante protectrice dans la duchesse d'Albe, qui l'engagea à écrire la musique d'un opéra bouffe ; mais la mort de cette dame le fit renoncer à ce travail. Le duc de Medina-Céli, qui prenait aussi intérêt au jeune artiste, lui donna le conseil d'instrumenter quelques oratorios ; puis Sor écrivit des symphonies, trois quatuors pour des instruments à cordes, un *Salve*, et beaucoup de chansons espagnoles. Après la guerre d'Espagne, où il servit avec le grade de capitaine, il fut obligé de se réfugier en France avec les partisans du roi Joseph. Charmé de ses talents, Méhul, Chérubini et Berton l'encouragèrent à rentrer dans la carrière de l'art. Après un court séjour à Paris, Sor se rendit en Angleterre, et ce fut alors qu'il se fit connaître par son habileté extraordinaire sur la guitare. Il composa aussi pour divers théâtres de Londres *la Foire de Smyrne*, opéra-comique, et la musique de trois ballets, *le Seigneur généreux*, *l'Amant peintre* et *Cendrillon*. Il paraît que ces ouvrages ne lui procurèrent pas de moyens suffisants d'existence, car il partit pour la Russie et fit représenter à Moscou son ballet de *Cendrillon*. Il écrivit une marche funèbre pour les obsèques de l'empereur Alexandre, et composa la musique du ballet *Hercule et Omphale*, à l'occasion de l'avénement au trône de l'empereur Nicolas. De retour à Paris, il essaya vainement de faire représenter un de ses ouvrages dramatiques sur un des théâtres de cette ville. Pressé par le besoin, il retourna à Londres, et y composa la musique du ballet *le Dormeur éveillé*, et plus tard l'opéra féerique *la Belle Arsène*. Outre ces ouvrages, il avait écrit aussi beaucoup de musique pour la guitare ; mais elle avait peu de succès, parce que son habitude de composer presque toujours à quatre parties, la rendait trop difficile pour les amateurs. Revenu à Paris, en 1828, pour la dernière fois, il y fit paraître de nouvelles productions, et après avoir langui pendant onze ans dans une situation voisine de la misère, malgré l'estime qu'on avait pour son talent, il mourut le 8 juillet 1839, à la suite d'une maladie aussi longue que douloureuse. Parmi ses œuvres pour la guitare, on remarque : 1° Divertissements pour guitare seule, op. 1, 2, 8, 13; Paris, Meissonnier. 2° Fantaisies, *idem*, op. 4, 7, 10, 12, 16; *ibid*. 3° Variations, op. 3, 9, 11, 20; *ibid*. 4° Douze études, op. 6; *ibid*. 5° Sonate, op. 15; *ibid*. Le même éditeur a publié la collection des œuvres complètes de Sor. Sa grande méthode pour la guitare a été publiée à Londres, et à Paris, chez l'auteur.

**SORGE** (Georges-André), organiste à Lobenstein, naquit à Mellenbach, dans la principauté de Schwarzbourg, le 29 mars 1703. Nicolas Walther et Gaspard Tischer, organistes de ce lieu, furent ses premiers maîtres de musique. Lorsque ce dernier fut nommé organiste à Schney, en Franconie, Sorge l'y suivit, et se livra pendant deux ans avec beaucoup de zèle à l'étude du clavecin. De retour dans son pays, il y étudia les lettres et les sciences sous la direction du second pasteur de Mellenbach. La lecture des traités de composition partagea aussi son temps, et ses progrès dans cet art furent rapides. A dix ans, il avait déjà écrit plusieurs morceaux de musique d'église; à dix-neuf, il obtint la place d'organiste à Lobenstein, et satisfait de cette humble position, il y passa le reste de sa vie, uniquement occupé de son art et des sciences qui y sont relatives. Il mourut à Lobenstein, le 4 avril 1778, à l'âge de soixante-quinze ans, dont cinquante-six s'écoulèrent dans le calme de cette petite ville. Bien qu'on puisse regretter qu'un homme de son mérite n'ait pu développer ses idées sur un plus vaste théâtre, et dans les communications du monde, où la roideur de ses opinions se serait assouplie, peut-être la vie monotone et paisible qu'il connut seule fut-elle favorable à ses travaux, qui furent considérables. Comme artiste, il méritait d'être plus connu; car il fut bon organiste, ainsi que le prouvent les ouvrages suivants, publiés à Nuremberg : 1° Six sonates pour le clavecin, imprimées en

1738. 2° Vingt-quatre préludes pour l'orgue, suivis de fugues à deux sujets, dans les vingt-quatre tons, deux parties in-fol. 3° *Klavier Uebung in 6 nach italiænischen gusto gesetzen Sonatinen* (Exercices de clavecin consistant en six petites sonates dans le goût italien), en trois parties. 4° *Wohlgewürtzte Klangspeisen in VI Parthien* (Nourriture sonore bien assaisonnée, consistant en six pièces, pour le clavecin). 5° Petites sonates pour l'orgue. 6° Vingt-quatre préludes courts pour l'orgue. 7° Nouvelles sonates pour l'orgue. 8° Six symphonies pour le clavecin. 9° *Toccata per omnem circulum 24 modorum*, pour le clavecin avec un violon. 10° Douze menuets pour clavecin. 11° Duos pour deux flûtes. Sorge a laissé en manuscrit : 12° Musique d'église pour une année entière, à quatre voix et six instruments. 13° Beaucoup de cantates pour diverses circonstances. 14° Pièces d'orgue dans tous les tons. 15° Trois fugues sur les quatre lettres du nom de *Bach*. 16° Soixante-douze préludes pour l'orgue ou le clavecin. 17° Douze petites fugues faciles. 18° Douze grandes fugues difficiles. 19° Douze trios pour l'orgue, à deux claviers et pédale. 20° Quarante-quatre préludes pour des cantiques, avec pédale obligée.

Sorge est connu surtout comme théoricien et écrivain didactique sur la musique. Beaucoup d'instruction, particulièrement dans le calcul, et l'originalité des idées, distinguent ses ouvrages de la multitude de ceux qui parurent de son temps en Allemagne. En voici la liste : 1° *Genealogia allegorica intervallorum octavæ diatonico-chromaticæ*, das ist : *Geschlechtregister der Intervallen nach Anleitung der Klænge des grossen Waldhorn* ; Hof, 1741, in-8°. Ce petit écrit, où Sorge examine la nature de l'échelle chromatique formée par les sons du cor, est le plus rare de ses ouvrages. 2° *Anweisung zur Stimmung und Temperatur, in einen Gespræchs* (Instruction pour l'accord et le tempérament, en dialogues) ; Hambourg, 1744, in-8°. 3° *Gespræch von der Prætorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Neidhardtischen, Niedtschen, und Silbermannischen Temperatur, wie auch vom neuen System Telsman's* (Dialogue sur les tempéraments de Prætorius, de Prinz, de Werkmeister, de Neidhærdt, de Niedt et de Silbermann, ainsi que sur le nouveau système de Telemann) ; Lobenstein, 1748, in-8°. 4° *Ausführliche und deutliche Anweisung zur rational Rechnung, und der damit verknüpften Aussmessung und Abtheilung des Monochords*, etc. (Principes du calcul rationnel, de la mesure et de la division du monochorde) ; Lobenstein, 1749, in-8° de trois cent huit pages. Savant ouvrage, un des meilleurs sur cette matière, et peut-être le meilleur de tous. 5° *Gründliche Untersuchung, ob die Schrœterischen Klaviertemperaturen Vorgleichschwebend passiren kœnnen oder nicht* (Examen du tempérament du clavecin de Schrœter, etc.) ; Lobenstein, 1754, in-8° de trente-huit pages. 6° *Verbesserter musikalischer Cirkel* (Cercle musical (des tons) perfectionné), tableau in-fol. 7° *Vorgemach der musikalischen Composition, oder ausführliche, ordentliche und vorheutigs Praxin hinlængliche Anweisung zum Generalbass, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntniss aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sætze und wie mit denenselben Natur, Gehœrung, Kunstmæssig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen*, etc. (Antichambre de la composition musicale, ou instruction détaillée, régulière et suffisante pour la pratique actuelle de la basse continue, etc.) ; Lobenstein, 1745-1747, trois parties in-4°, formant ensemble quatre cent trente-deux pages de texte et quarante pages d'exemples. C'est dans cet ouvrage que Sorge a établi un des principes fondamentaux de l'harmonie ; principe méconnu avant lui, savoir, qu'un accord dissonant existe par lui-même dans la tonalité moderne, abstraction faite d'aucune modification d'accord consonnant (1). 8° *Compendium Harmonicum, oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie von diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studieren, in der Ordnung, welche die Natur des Klangs an die Hand giebt* (Idée abrégée de la science de l'harmonie, etc.) ; Lobenstein, 1760, in-4° de cent vingt et une pages et vingt-quatre planches de musique. Une critique que Sorge fit dans cet ouvrage de quelques principes de Marpurg, lui suscita, de la part de celui-ci, de violentes attaques (voyez Marpurg). 9° *Anweisung Claviers und Orgeln gehœrig zu temperiren und zu stimmen* (Instruction pour accorder les orgues et les clavecins) ; Lobenstein, 1758, in-4°. Gerber cite une édition de cet ouvrage publiée à Leipsick, en 1771 ; je doute de son existence. 10° *Kurze Erklærung des Canonis harmonici*

(1) Voyez, sur ce sujet, mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paris, 1841, in-8°), p. 123-124.

(Court éclaircissement du canon harmonique); Lohenstein, 1763, in-fol. de quatre pages. 11° *Die Natur des Orgelklangs* (Sur la nature des sons de l'orgue); Hof, 1711, in 8°. 12° *Der in der Rechen-und Messkunst wohlerfahrne Orgelbaumeister, welcher die behœrige Weite und Længe aller Orgelpfeiffen ihren erforderlichen Raum, die nœthige Metalldicke, die Grœsse der Cancellen und Canæle*, etc. (Le facteur d'orgue bien instruit dans les principes du calcul et de la géométrie, etc.); Lobenstein, 1773, in-4° de soixante-huit pages, avec cinq planches in-fol. 13° *Anmerkungen über Quanzens Dis und Eb Klappe* (Remarques sur les clefs de *ré* dièse et de *si* bémol ajoutées par Quantz à la flûte). Ce morceau se trouve dans le quatrième volume des Essais de Marpurg. 14° Remarques sur le système d'intervalles du professeur Euler, dans le quatrième volume des notices de Hiller. 15° *Anleitung zur Fantasie, oder in der schœnen Kunst, das Clavier, wie auch andern Instrumente aus dem Kopfe zu spielen; nach theoretischen und praktischen Grundsætzen* (Introduction à la fantaisie, ou à l'art de jouer (improviser) sur le clavecin, ainsi que sur d'autres instruments, d'après des principes théoriques et pratiques); Lobenstein (sans date), in-4° de quatre-vingts pages, avec dix-sept planches de musique. Sorge a laissé en manuscrit un ouvrage concernant l'union de la mélodie avec l'harmonie.

**SORIANO** (François), savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rome, en 1549. A l'âge de quinze ans, il fut admis comme enfant de chœur à l'église de Saint-Jean-de-Latran, et y reçut sa première instruction dans la musique d'Annibal Zoïlo, puis de Barthólomé Roy, maîtres de cette chapelle. Après avoir perdu sa voix juvénile, il devint pendant quelque temps élève de Jean-Baptiste Montanari, maître peu connu, puis il entra dans l'école de Jean-Marie Nanini, et eut en dernier lieu pour maître l'illustre Pierluigi de Palestrina. Le génie de l'art développé par des études si sérieuses et si bien dirigées fit de François Soriano un des plus remarquables musiciens d'une école où l'on en comptait un grand nombre d'un mérite très-élevé. En 1587, il obtint la place de maître de chapelle de Sainte Marie-Majeure; mais il y renonça au mois d'août 1589, pour prendre une position semblable à l'église Saint-Louis-des-Français, par des motifs qui sont inconnus. Soriano paraît avoir occupé, à deux époques différentes, la place de maître de chapelle de Saint-Louis-des-Français, la première fois avant d'entrer à Sainte-Marie-Majeure, c'est-à-dire avant 1581, ou, du moins, au commencement de cette année, car il y a de lui un ouvrage intitulé: *Di Francesco Soriano Romano, maestro di cappella di Santo Luigi, il primo libro di Madrigali a cinque voci, novamente da lui composti, et dati in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano*, 1581, in-4°. L'épître dédicatoire, à Guillaume de Gonzague, duc de Mantoue et de Montferrat, est datée de Rome, le 20 avril 1581. Ce fut donc pour la seconde fois qu'il fut appelé à l'église Saint-Louis-des-Français, en 1588. Pendant dix ans, il remplit ses fonctions à celle-ci; puis il fut appelé en la même qualité à Saint-Jean-de-Latran, en 1599: mais l'année suivante, il rentra à la basilique de Sainte-Marie-Majeure, avec le titre de bénéficier et y resta jusqu'en 1603, où la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican lui fut donnée. Ce savant compositeur mourut au mois de janvier 1620, et fut inhumé à Sainte-Marie-Majeure. Les œuvres connues de Soriano sont les suivantes: 1° *Il libro primo di Madrigali a 5 voci*; Venise, Gardane, 1581, in-4°; c'est l'ouvrage qui vient d'être cité. La première édition avait été publiée à Rome, dans la même année. 2° *Il libro secondo di Madrigali a 5 voci; Roma, Coattino*, 1592. 3° *Motetti a 8 voci; Roma, Mutio*, 1597. 4° *Il libro primo di Madrigali a quattro voci; Roma, per gli eredi del Mutio*, 1601. 5° *Il secondo libro di Madrigali a 4 voci*; ibid., 1602. 6° *Missarum liber primus; Roma, apud Jo. Baptistam Roblettum, anno* 1609, in-fol. On trouve dans ce recueil plusieurs messes à quatre voix, deux à cinq voix, trois à six voix, et la fameuse messe du pape Marcel, composée à 6 voix, par Palestrina, et arrangée à huit voix par Soriano. 7° *Canoni et oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave maris Stella à* 3, 4, 5, 6, 7, 8 *voci; Roma, Robletti*, 1710, in-fol., chef-d'œuvre de science et de facture élégante qui doit être considéré comme le plus bel ouvrage de l'auteur. Zacconi (voyez ce nom) a fait, en 1625, la résolution en partition de tous les morceaux de cet œuvre: on en trouve le manuscrit dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne. 8° *Il libro primo di salmi e motetti a* 8, 12, 16 *voci*; Venise, Vincenti, 1614. 9° *Il secondo libro*, idem; *ibid.*, 1616, in-4°. 10° *Villanelle a tre voci*; Venise, Vincenti, 1617, in-4°. 11° *Magnificat* et Passion à quatre voix; Rome, Robletti, 1619, in-fol. On trouve en tête de l'ouvrage le portrait de Soriano, à l'âge de soixante-dix ans.

**SORIANO-FUERTES** (D. Mariano), compositeur, littérateur et historien de la musique, est né en 1817, à Murcie, chef-lieu de la province de ce nom (Espagne). Son père, D. Indalecio Soriano-Fuertes, était compositeur et directeur de la musique de la chambre du roi. Dirigé par lui dans ses études musicales, le jeune Mariano fit en même temps ses études littéraires et scientifiques. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, il entra à la direction de la loterie, comme employé. Après qu'il eut passé quelque temps dans cette situation, son père ayant remarqué qu'il avait peu de goût pour le travail des bureaux, prit la résolution de le faire entrer dans l'état militaire et le fit admettre, en effet, comme cadet dans le régiment de cavalerie dit de *Reyna Governadore*. Telle n'était pas toutefois la carrière qu'aurait choisie le jeune homme; épris d'un goût passionné pour la musique, il aurait voulu cultiver cet art et en faire sa profession. En vain son père lui répétait souvent qu'en Espagne il n'y a ni honneur ni profit pour un musicien : M. Soriano-Fuertes y voyait la jouissance que donne l'art, et c'était assez pour lui. Être compositeur de musique lui paraissait le sort le plus digne d'envie. Devenu libre de donner à son existence une direction qui répondît à ses goûts, il rentra dans la vie civile et reprit ses études musicales. En 1841, il commença, avec un de ses amis, la publication du premier journal de musique qui ait paru en Espagne; son titre était *Iberia musical y literaria*. Le temps n'était pas venu d'une entreprise de ce genre pouvait prospérer dans la patrie de l'auteur; après y avoir dépensé de l'argent qui ne rentra pas, M. Soriano-Fuertes dût cesser sa publication hebdomadaire. A la même époque, il était préoccupé du désir de voir l'Espagne en possession d'un théâtre national de musique, qui n'avait jamais eu jusqu'alors d'existence permanente. Voulant prêcher d'exemple, il chercha ses sujets de pièces dans les chants populaires, et écrivit quelques-uns de ces petits opéras-comiques appelés *Zarzuelas* en Espagne, tels que *Geroma la Castañeza* (Géroma la joueuse de castagnettes), en un acte, qui obtint un accueil favorable à Madrid et dans les provinces, *El Ventozzillo de Alfarache*, et *la Fexia di Santi-Ponce*. Ayant été nommé professeur de l'Institut espagnol, en 1843, il publia, dans la même année, une méthode de solmisation pour ses élèves; cet ouvrage fut approuvé par les artistes et par la presse périodique. En 1844, M. Soriano-Fuertes obtint sa nomination de directeur du Lycée de Cordone. Il y écrivit un *Stabat Mater*, une messe de *Requiem*, et la zarzuela intitulée : *A Belan van los zagales*. De Cordone, il passa à Séville et de là à Cadix, où il composa l'opéra-comique *El Tio canigitao*. De retour à Séville, il y fut nommé directeur de musique du grand théâtre de *San-Fernando*, et écrivit l'opéra-comique *la Fabrica de Tabacos de Seville*, suivi d'un divertissement. En quittant Séville une seconde fois, il retourna à Cadix et y prit la direction du théâtre principal, à laquelle il ajouta, en 1850, la direction du théâtre de la Comédie. Il écrivit pour ces scènes plusieurs ouvrages, dont le plus important est *Lola la Gaditana* (Lola la bohémienne). En 1852, M. Soriano-Fuertes fut nommé directeur de musique du grand théâtre de Barcelone; depuis cette époque, il n'a plus quitté cette ville. Il a publié diverses œuvres littéraires dont l'objet n'appartient pas à cette *Biographie des musiciens;* mais il est auteur de deux ouvrages relatifs à la musique qui doivent être mentionnés ici. Le premier a pour titre : *Musica Araba-Española, y conexion de la musica con la astronomia, medicina y arquitectura; Barcelona*, 1853, in-8° de cent trente-trois pages. L'autre ouvrage, beaucoup plus important, est intitulé : *Historia de la Musica espanola desde la Venda de los Fenicios hasta de anno de* 1850 (Histoire de la musique espagnole depuis l'arrivée des Phéniciens jusqu'à l'année 1850); Madrid et Barcelone, 1855-1859, quatre volumes grand in 8°, avec un grand nombre de planches de musique et le portrait de l'auteur. Bien qu'un certain nombre de faits établis par M. Soriano-Fuertes dans cet ouvrage soient contestables, son livre n'en est pas moins très-digne d'intérêt, car c'est la seule histoire qui existe de la musique en Espagne; histoire d'ailleurs peu connue, même des Espagnols, et qui a exigé beaucoup de recherches. En 1860, M. Soriano-Fuertes a fondé *La Gaceta musical Barcelonesa*, parvenue aujourd'hui (1864) à sa quatrième année. Cet artiste littérateur est chevalier de l'ordre royal de Charles III, de l'ordre militaire de première classe de Saint-Ferdinand, honoré de la grande médaille d'or de l'Institut espagnol, et membre de plusieurs sociétés savantes et littéraires.

**SORTI** (Barthélemé), né à Padoue, vers 1540, est connu par un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Madrigali a quattro et cinque voci con due dialoghi a sette voci; in Venetia, per i figli di Ant. Gardano*, 1575, in-4°.

**SOTO** (François), né en 1534, à Langa, au diocèse d'Osma, en Espagne, se rendit à Rome dans sa jeunesse, et fut admis, en qualité de chapelain-chantre, à la chapelle pontificale, le 8 juin 1562. Ami de saint Philippe Neri, il entra, le 17 décembre 1575, dans la congrégation de l'Oratoire fondée par ce saint, et y eut la direction de la musique. Sincèrement pieux, il fonda à Rome un couvent de carmélites, le premier de cet ordre qui ait été établi dans la ville sainte. Soto mourut le 25 septembre 1619, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il avait fait imprimer le troisième livre des *Laudi spirituali* composés pour l'Oratoire par Palestrina et autres maîtres, dont Animuccia avait publié les deux premiers. Ce livre a pour titre : *Il terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci;* Rome, Alexandre Gardane, 1588. Plus tard, il réunit les trois livres et les publia sous ce titre : *Libro delle laudi spirituali dove in una sono compresi i tre libri gia stampati, a ristretta la musica a più brevità e facilità, e con l'aggiunta di molte laudi nuove;* Rome, Gardane, 1589. Enfin, Soto fit paraître, en 1591, chez le même imprimeur : *Il quarto libro delle laudi spirituali a tre a quattro voci.* Il n'a indiqué les noms d'aucun des compositeurs de ces pièces; mais on croit qu'il a usé de cette précaution par humilité et pour ne pas se nommer lui-même comme auteur des morceaux qui lui appartenaient dans le recueil. Le portrait de Soto se trouve dans le livre d'Adami de Bolsena (*voyez* ce nom).

**SOTO** (José), prêtre et organiste de la cathédrale de Barcelone, né dans cette ville, vers la seconde moitié du quinzième siècle, est auteur d'un livre fort rare intitulé : *Tractado de Canto llano* (Traité du plain-chant); Barcelone, 1512, in-4°.

**SOTOS** (André DE), professeur de guitare à Madrid, né dans l'Estramadure, vers 1730, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Arte para aprender com facilidad y sin maestro a templar y taner rasgado la guitarra de cinco ordenes, o chordas, y tambien la de quatro, o seis ordines, llamadas guitarra Española, banduria, y vandola; y tambien el tiple,* etc. (Méthode pour apprendre avec facilité et sans maître à accorder et jouer par accords arpégés avec le pouce, la guitare à cinq cordes ainsi que celles à quatre ou à six cordes, appelées *guitare espagnole, pandora et guitare à bandoulière* (1), comme aussi à y jouer le chaol, etc.); Madrid, 1764, in-12 de soixante-trois pages.

**SOTTONA** (Jean), musicien espagnol, et professeur de musique à Valence, est auteur d'un livre intitulé : *Le Maître de musique, ou Cours complet et raisonné de musique élémentaire;* Valence, madame Kippeurt, 1841, in-4°.

**SOUBIES** (Pierre-François), né à Bagnères de Bigorre, le 21 mai 1803, commença l'étude de la musique en même temps que ses humanités. Plus tard, ses parents l'envoyèrent à Toulouse pour y suivre les cours de l'école de droit; il profita de son séjour dans cette ville pour augmenter ses connaissances musicales. En 1826, il y fit exécuter une scène lyrique, dans une représentation au bénéfice des Grecs. Arrivé à Paris, pour y faire son stage d'avocat, il sentit la nécessité de régulariser son instruction dans l'harmonie et reçut pendant un an des leçons de M. Vergnes, un des meilleurs élèves de Reicha. Fixé ensuite dans le ressort de la cour royale de Pau, il y exerça sa profession avec distinction, sans négliger l'art auquel il était redevable de ses plus douces jouissances. En 1840, il obtint une médaille au concours de composition de Toulouse, et, en 1845, il fit représenter, au théâtre de cette ville, *la Bohémienne,* opéra en trois actes, de sa composition, dont la musique obtint un accueil favorable et qui eut plusieurs représentations. Il a publié plusieurs œuvres vocales, empreintes du caractère montagnard, entre lesquelles on distingue le *Chant des pâtres pyrénéens,* dédié à Rossini. Depuis 1848 jusqu'en 1852, M. Soubies fut détourné de ses occupations favorites par les événements politiques, comme préfet et comme représentant du département des Hautes-Pyrénées. Rentré dans sa ville natale, en 1852, il y a fondé des écoles gratuites de musique, et une société philharmonique qui contribue aux plaisirs des baigneurs de cette localité thermale.

**SOUBRE** (Étienne-Joseph), directeur du Conservatoire de Liége, né dans cette ville, le 30 décembre 1813, a fait ses études musicales au Conservatoire. Son premier instrument fut le basson; puis il reçut des leçons de piano de Jalhaut, et M. Daussoigne-Méhul, alors directeur du Conservatoire de Liége, fut son professeur d'harmonie et de contrepoint. Après

(1) La bandoulière de la guitare était autrefois un ruban ou cordon attaché d'un bout à la tête de l'instrument, et de l'autre à l'extrémité opposée. Cette bandoulière passait sur l'épaule droite et sous le bras gauche de l'exécutant; elle soutenait l'instrument lorsque la main gauche abandonnait le manche pour faire, avec le pouce, l'office de *capo-dastro,* ou sillet mobile.

avoir obtenu les premiers prix de ces dernières parties de l'art dans les concours de cette école, il se présenta au grand concours de composition institué par le gouvernement belge, et le premier prix lui fut décerné, en 1841, pour la cantate intitulée *Sardanapale*, qui fut exécutée solennellement dans un concert du Conservatoire royal de Bruxelles. Devenu pensionnaire de l'État en sa qualité de lauréat, il voyagea alors en Italie, en Allemagne et passa environ six mois à Paris. De retour dans sa patrie, M. Soubre se livra à l'enseignement et à la composition, d'abord à Liége, puis à Bruxelles. Ses premiers ouvrages furent des chants en chœur pour des voix d'hommes entre lesquels on distingue son *Hymne à Godefroid de Bouillon*, qui fut exécuté par quinze cents chanteurs et instrumentistes, au festival d'Anvers, en 1850. En 1853, il prit part au concours ouvert par l'Académie royale de Belgique, pour la composition d'une symphonie triomphale : son ouvrage fut exécuté, en 1854, dans un des concerts du Conservatoire de Bruxelles. Son grand opéra en trois actes, *Isoline, ou les Chaperons blancs*, fut représenté au Théâtre-Royal de Bruxelles, en 1855, et obtint un succès honorable. En 1856, M. Soubre écrivit la musique de la cantate composée par M. André Van Hasselt pour le vingt-cinquième anniversaire du règne du roi Léopold Ier. A cette occasion, il fut fait chevalier de l'ordre de Léopold. Chargé par le gouvernement de composer une messe de *Requiem* à grand orchestre pour la première journée des fêtes nationales, en 1860, M. Soubre produisit un bon ouvrage qui fut exécuté le 23 septembre de la même année, et que la Société *Concordia*, d'Aix-la-Chapelle, fit entendre de nouveau en 1861. Parmi les autres productions de cet artiste, on compte un *Stabat Mater* avec orchestre ; *Ave verum* à cinq voix, *idem ; Ecce panis*, avec orgue; douze morceaux religieux pour voix de femmes, sur des textes latins ; un recueil de six hymnes à deux voix de soprano ; des cantates ; ouvertures ; symphonies ; airs détachés ; environ cinquante mélodies et petits duos ; enfin, un grand nombre de chœurs pour des voix d'hommes qui ont été chantés par toutes les sociétés chorales de la Belgique. M. Soubre a dirigé la première société de chœurs d'hommes instituée à Liége, depuis 1838 jusqu'en 1844 ; puis il fut chargé de la direction de l'ancienne *Réunion Lyrique*, de Bruxelles. Pendant plusieurs années, il fut chef d'orchestre de la *Société Philharmonique*, de cette ville. En 1861, il fut chargé par le gouvernement de l'inspection des cours de musique dans les établissements de l'enseignement moyen ; enfin, en 1862, il a succédé à M. Daussoigne-Méhul, dans la direction du Conservatoire de Liége.

**SOUHAITTY** (le P. Jean-Jacques), religieux de l'observance de Saint-François, du couvent de Paris, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Ayant imaginé de substituer des chiffres aux notes pour écrire la musique, et particulièrement le plain-chant, ce moine publia son système sous ce titre : *Nouveaux éléments du chant ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le plain-chant et la musique de clefs, de notes, de muances, de guidons et renvois, de lignes et d'espaces, des bémol, bécarre, nature, etc., en rend la pratique très-simple, très-naturelle et très-facile à retenir, sans y altérer rien dans la substance ; et fournit de plus une tablature générale, aisée et invariable, pour tous les instruments de musique, etc.* ; Paris, Pierre le Petit, 1677, in-4° de cinquante-six pages. La première édition, publiée à Paris, en 1665, in-4°, avait simplement pour titre : *Nouvelle Méthode pour apprendre le plain-chant et la musique*. Il paraît que la méthode du P. Souhaitty fut l'objet de quelques critiques, car il la reproduisit deux ans après avec des réponses à ces critiques ; ce second ouvrage a pour titre : *Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des nombres, contenant, outre la clef, les principes et les tables de cette méthode. 1° Une introduction à l'art de chanter par nombres. 2° Les réponses à toutes les objections qu'on a faites. 3° Quelques avis pour bien pratiquer le chant de l'église* ; Paris, Thomas Jolly, 1679, in-8° de vingt pages non numérotées, et de quarante pages chiffrées. Le système du P. Souhaitty consiste à représenter les sons *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Il suppose l'étendue générale des voix et des instruments renfermée dans quatre octaves. La première octave est exprimée par chiffres suivis d'une virgule ; la seconde, par les chiffres simples, 1-2-3-4, etc. ; la troisième, par les mêmes chiffres suivis d'un point ; et la quatrième, par les chiffres suivis d'un point et virgule. L'objet principal du système était le plain-chant, car, l'auteur avoue (p. 21), qu'il était médiocrement musicien ; aussi n'a-t-il pensé qu'à représenter les demi-tons du troisième au quatrième degré, et du

septième à la tonique, par un 5 et par un 7 barrés; quant aux dièses et aux bémols accidentels, il ne s'en est pas occupé. Pour exprimer la valeur des notes, le P. Souhaitty n'a rien trouvé de mieux que de placer au-dessous des chiffres les lettres *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, qui représentent de valeurs de temps décroissantes par 2, 4, 8, etc. A l'égard des décompositions de mesures, il n'en parle pas. Comme on vient de le dire, cette méthode n'était réellement applicable qu'au plain-chant. L'auteur en a reconnu lui-même l'insuffisance pour la musique, car il dit (p. 20) : *Voilà succinctement ce que l'on peut dire, et toutes les instructions qu'on peut donner dans un essai informe, tel qu'est celui-ci.* En 1742, J.-J. Rousseau (*voyez* ce nom) proposa aussi un projet de notation par les chiffres qu'il présentait comme préférable à ce qui est en usage. Il développa depuis lors ce projet dans sa *Dissertation sur la musique moderne.* Laborde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 688) assure que la méthode de Rousseau n'est autre que celle du Père Souhaitty, et qu'il s'en est emparé sans indiquer la source où il l'avait prise. Il suffit de jeter les yeux sur le système des signes du philosophe de Genève pour voir qu'il diffère essentiellement de celui du franciscain, quant à l'ensemble de la conception, et qu'il n'y a d'analogie entre eux que par la nature des signes. Il est probable que Laborde n'avait pas vu le livre de Rousseau, et qu'il n'en a parlé que d'après des notes inexactes. Au reste, le P. Souhaitty n'est, pas plus que Rousseau, l'inventeur des chiffres employés pour la notation de la musique; plusieurs anciennes tablatures ont été faites au moyen de ces signes.

**SOULLIER DE ROBLAIN** (Charles-Simon-Pascal), né à Avignon (Vaucluse), le 16 avril 1797, fit ses études classiques jusqu'à la rhétorique au Lycée de cette ville, et plus tard se livra à l'étude de la musique, sous la direction de Dubreuil, élève de Méhul. Destiné au commerce, il s'en occupa dès l'âge de dix-huit ans, sous la direction de son père, négociant, puis agent de change; mais ses goûts pour la littérature et les arts lui firent ensuite abandonner les affaires. La plus grande partie de la carrière de M. Soullier appartient aux travaux littéraires étrangers à l'objet de cette Biographie, où il n'est mentionné que pour ses productions musicales. Arrivé à Paris, il y publia quelques romances avec accompagnement de piano chez Pacini et chez Romagnesi, parmi lesquelles on a remarqué : *les Châteaux en Espagne, l'Effet du regard, la Valse du hameau*, etc. Vers 1834, il fonda le journal de chant intitulé : *le Troubadour normand*, puis *la Gazette des Salons*, journal de musique et des modes. Après s'être marié à Paris, en 1835, M. Soullier retourna à Avignon et s'y occupa principalement de littérature. Parmi ses productions en ce genre, on remarque particulièrement sa *Traduction en vers français des satires de Perse avec le texte en regard*, etc.; Paris, Delaunay, 1837. De retour à Paris, en 1848, M. Soullier y a fondé plusieurs journaux et publié divers ouvrages, au nombre desquels est celui qui a pour titre : *Nouveau Dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, professionnel et complet*; Paris, F. Bagault, un volume gr. in-8°. En 1862, ce littérateur musicien a fondé un journal de musique qui paraît deux fois chaque mois sous le titre : *l'Union chorale de Paris, Revue musicale de la quinzaine, destinée aux sociétés chorales ou philharmoniques de la France et de l'étranger.* Cette publication est parvenue à sa seconde année (1864).

**SOUSA-VILLALOBOS** (Mathias DE), bachelier en droit de l'université de Coïmbre, et maître de chapelle à Elvas, en Portugal, naquit dans cette dernière villa, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un traité du plain-chant intitulé : *Arte de Canto chaõ*; Coïmbre, 1688, in-4°.

**SOUSSMANN** (Henri), né à Berlin, le 23 janvier 1796, était fils d'un musicien de cette ville, dont il reçut les premières leçons, à l'âge de six ans, particulièrement pour le violon; puis il devint élève de Schrœck, bon professeur de flûte, qui le dirigea jusqu'à l'âge de seize ans. Par ses études et sa belle organisation, il est devenu un des virtuoses les plus remarquables de son temps. A l'âge de seize ans, il entra dans la musique d'un régiment d'infanterie, et pendant les années 1813 et 1814, il fit, en cette qualité, les campagnes contre la France. Après avoir reçu son congé, il voyagea pour donner des concerts, et se rendit en Russie. Après avoir été longtemps première flûte du Grand-Opéra de Pétersbourg, il eut, en 1836, le titre de directeur de musique du Théâtre-Impérial. Il est mort à Pétersbourg, au mois de mai 1848. On a publié de sa composition : 1° Quatuor pour quatre flûtes, op. 5; Berlin, Lischke. 2° Thème varié pour flûte avec quatuor, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Pot-pourri pour flûte et violon, avec violon, alto et basse, op. 7; Berlin, Lischke. 4° Duos concertants pour deux flûtes, op. 2, 4 et 24; Berlin, Lischke; Leip-

sick, Breitkopf et Hærtel. 5° Sérénade pour flûte et guitare, op. 6; *ibid*. 6° Concertino pour flûte et orchestre; Mayence, Schott. 7° Deux quatuors pour quatre flûtes, Hambourg, Schubert et Niemeyer. 8° Trio concertant pour deux flûtes et piano, op. 30; Leipsick, Hofmeister. 9° Grande fantaisie pour flûte et piano, op. 28; Leipsick, Hofmeister. 10° Vingt-quatre études pour flûte, dans tous les tons, op. 33; Hambourg, Schubert. 11° Trente grands exercices ou études dans tous les tons, en deux parties; Mayence, Schott. 12° Méthode pratique de flûte en quatre cahiers, op. 34; Hambourg, Schubert.

**SOUTH** (Robert), chanoine de l'église du *Christ*, à Oxford, naquit en 1633, à Hackney, dans le Middlesex, et mourut le 8 juin 1716. Tour à tour vendu à tous les partis qui, de son temps, agitaient l'Angleterre, et les trahissant après les avoir flattés, il a laissé une mémoire peu honorée. Il était encore à l'université d'Oxford, lorsqu'il publia un petit poëme latin intitulé : *Musica incantans, sive poema exprimens musicæ vires; Oxonii*, 1655, in-4°.

**SOWINSKI** (Albert), d'une noble et ancienne famille polonaise, est né vers 1803, à Ladyzyn, dans la partie méridionale de l'Ukraine. Après avoir passé paisiblement les premières années de sa jeunesse, occupé de l'étude du piano, il se rendit à Vienne, et devint élève de Charles Czerny et de Leidesdorf pour cet instrument. Le chevalier de Seyfried lui donna des leçons de composition, et il étudia l'instrumentation sous la direction de Gyrowetz. L'amitié de Hummel, de Moscheles, de Schubert et de l'abbé Stadler ne fut pas étrangère à ses progrès, car il reçut de ces artistes distingués d'utiles conseils. Après deux années de séjour dans la capitale de l'Autriche, Sowinski partit pour l'Italie, visita Rome et Naples, puis se rendit à Paris, où il arriva en 1830, et où il s'est fixé. Il s'y est fait entendre dans plusieurs concerts, et y a publié beaucoup de compositions pour son instrument. Pendant plus de trente ans, il s'est livré à l'enseignement du piano dans cette grande ville, et y a été compté parmi les meilleurs maîtres pour cet instrument. En 1841, il a fait exécuter à Paris une ouverture de sa composition, et dans l'année suivante, une symphonie qui a pour titre : *la Fatalité*. Dans l'été de 1842, il a fait un voyage à Londres, et y a joué dans plusieurs concerts. De retour à Paris, il s'y est livré de nouveau à l'enseignement. M. Sowinski a publié beaucoup de compositions de différents genre, dont les principales sont : 1° Six morceaux religieux à deux, trois et quatre voix avec orgue, op. 57; Paris, Chaillot. 2° Messe solennelle à trois parties et deux chœurs, avec orgue, op. 61; *ibid*. 3° *Veni Creator* à trois voix et orgue; Mayence, Schott. 4° Messe brève à quatre voix avec orgue, op. 71; Paris, Canaux. 5° *Saint Adalbert*, oratorio en trois parties, à quatre voix, solos, chœurs et orchestre, op. 66. Partition de piano et de chant; Paris, Brandus. 6° Six motets à deux, trois et quatre voix avec orgue, op. 80; Londres, A. Novello. 7° Ouverture de *la Reine Hedwige* à grand orchestre; Paris, chez l'auteur. 8° Symphonie en *mi* mineur à grand orchestre, op. 62; en partition, chez l'auteur. 9° *Mazeppa*, ouverture à grand orchestre, op. 75, à Paris, chez l'auteur. 10° Grand rondo sur *le Maçon*, pour piano et quatuor, op. 9; Paris, Schœnenberger. 11° Variations de concert sur un thème de Mayseder, avec orchestre, op. 14; Paris, Pacini. 12° Grande polonaise pour piano et quatuor, op. 16; Paris, Launer. 13° Air des *Légions polonaises*, piano, chant et orchestre, op. 31; *ibid*. 14° Variations de concert pour piano et orchestre sur le duo des *Puritains*, op. 48. 15° Trio (en *ré* majeur) pour piano, violon et violoncelle, op. 76. 16° Rondeau brillant sur un duo du *Maçon*, d'Auber, op. 2; Vienne, Cappi. 17° Variations sur un air favori de *la Dame blanche;* Vienne, Leidesdorf. 18° Rondo pastoral sur une strophe de *Masaniello*, op. 8; Milan, Ricordi. 19° Variations brillantes sur un air polonais; *ibid*. 20° Vingt-quatre préludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs; Paris, Pacini. 21° *La Parisienne*, marche nationale variée, op. 25; Leipsick, Hofmeister. 22° *Morceau de salon*, variations et rondo sur un thème original, op. 26; *ibid*. 23° Grand concerto pour piano et orchestre, op. 36; Paris, Schlesinger. 24° Fantaisie sur une cavatine chantée par Rubini, op. 34; Pacini. 25° *Idem* sur un trio de *la Juive*, par Halévy, op. 40; Paris, Schlesinger. 26° *La Mer*, fantaisie sur la Prière du marin, dans *l'Éclair*, op. 45; *ibid*. M. Sowinski a publié aussi beaucoup d'autres morceaux détachés pour piano seul, sur des thèmes d'opéras, douze grandes études, op. 60; Paris, Chaillot, et de petits morceaux de salon dans les formes de l'époque actuelle. Il a beaucoup de compositions inédites, parmi lesquelles on remarque : *Lenore*, drame lyrique en deux actes, d'après la ballade de Burger, et *Le Modèle*, opéra comique en un acte, de M. de Saint-Georges, non re-

présenté. On a de cet artiste laborieux on ouvrage intitolé : *les Musiciens polonais et slaves anciens et modernes; Dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, etc.; précédé d'un résumé de l'histoire de la musique*, etc.; Paris, Adrien Leclere et C^e^, 1857, un volume gr. in-8° de cinq cent quatre-viogt-dix-neuf pages. J'ai tiré de ce volume des renseignements utiles pour la biographie de plusieurs artistes polonais. On doit aussi à M. Sowinski la publication d'un recueil de chants nationaux et populaires de la Pologne; Paris, 1830, des articles historiques sur la musique daos le même pays, publiés dans la *Revue musicale* de l'auteur de cette notice, et des recherches sur la musique populaire et le théâtre en Pologne, insérées daos *la Pologne illustrée*, de M. Chodzko.

**SOZZI** (François), violoniste, né à Florence, vers 1765, fut élève de Nardini. Après avoir été attaché quelque temps à la chapelle du grand-duc de Toscane, l'invasion de l'Italie par les armées françaises l'obligea à s'en éloigner pour aller chercher une position en Allemagne. En 1801, il était premier violon à Augsbourg. Il se rendit ensuite à Vienoe, visita la Hongrie, la Pologoe et la Russie, puis retourna en Allemagne, en 1811. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. On connait de Sozzi les productions suivantes : 1° Dix-huit variations sur trois airs italiens, pour violon avec basse, op. 3; Augsbourg, Gombart. 2° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 4; *ibid.* 3° Trois duos pour deux violons, op. 6; *ibid.*

**SPADA** (Jacques-Philippe), prêtre vénitien, élève du maître Volpe (voyez ce nom), fut admis daos la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, en qualité de chanteur, le 6 septembre 1673. Le 16 janvier 1678, il succéda à son maître, comme organiste du second orgue, dans la même chapelle, et le 6 août 1690, il passa au premier orgue. Il mourut à Venise, en 1704. Aucune composition de cet artiste n'est connue jusqu'à ce jour.

**SPÆTH** (Jean-Adam), facteur d'orgues, de clavecins et de pianos, qui a eu de la célébrité dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Ratisboone. Il a construit le bel orgue de la cathédrale de cette ville. Ses pianos étaient exportés daos toute l'Europe, et luttaient de réputation avec ceux de Stein. Spæth est mort en 1816, dans un âge très-avancé.

**SPÆTH** (André), né le 9 octobre 1792, à Kossach, près de Cobourg, apprit les éléments de la musique dans l'école de ce lieu, et montra de si heureuses dispositions pour cet art dans son enfance, qu'il composait des cantates, des motets et des chœurs, sans avoir reçu de leçons d'harmonie d'aucun maître. En 1810, il entra daos la chapelle du prince de Cobourg, et y apprit la basse continue sous la direction de Grumlich, musicien de la chambre du prince. Pendant les années 1814 et 1815, Spæth s'occupa exclusivement de la composition de marches et de morceaux d'harmonie pour les corps de musique militaire. En 1816, il suivit son prince à Vienoe, et y prit des leçons de composition de Rintte. De retour à Cobourg, il publia des compositions de différents genres chez André, d'Offenbach, et Schott, de Mayence. En 1822, il accepta la place d'organiste à Morges, petite ville du canton de Vaud, en Suisse, et l'occupa pendant onze ans; puis il se rendit à Neuchâtel, en 1833, et depuis ce temps il y a occupé les places de directeur de musique, de professeur de chant au collége, et d'organiste de la ville. Il est aujourd'hui maître de chapelle de la cour de Saxe-Cobourg. Spæth a écrit pour le théâtre de Cobourg : *Ida de Rosenau*, représenté en 1821; *Élise*, en 1833; *l'Astrologue*, à l'automne de 1837, et *Omar et Sultana*, en 1842. Il a aussi composé la musique de plusieurs ballets, les oratorios *Die Auferstehung* (la Résurrection) *Saint Pierre*, et *Judas Iscariote*, des psaumes, des cantates, un *Te Deum*, et des chants pour des voix d'hommes. Ses compositions instrumentales et vocales sont au nombre de plus de cent; dans ce nombre, on remarque : 1° Ses pièces d'harmonie, œuvres 52, 54 et 93; Offenbach, André. Le dernier de ces ouvrages est une scène pastorale suisse pour harmonie complète, dont le mérite est remarquable. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 93 et 107; Mayence, Schott. 3° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre. 4° Des airs variés pour violon et clarinette, avec orchestre ou quatuor. 5° *Nonetto* pour instruments à cordes et à vent. 6° Beaucoup de fantaisies et de variations pour le piano. Son dernier ouvrage est une messe pour quatre voix avec les instruments à vent, dédiée au Conservatoire de Bruxelles.

**SPALLETTI** (Raphael), compositeur napolitain, élève de Sala, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On trouve de sa composition dans la bibliothèque du conservatoire de Naples : 1° *Caino ed Abele*, oratorio. 2° *Lamentazioni del giovedi santo per soprano, viole, violoncello e basso.*

**SPANGENBERG** (Jean), magister, puis surintendant à Eisleben, naquit en 1484, à Hardeysen, près de Gœttingue, et devint d'abord pasteur à Stollberg, puis prédicateur de Saint-Blaise à Nordhausen. Il est mort dans cette situation le 13 juin 1550. Il a écrit un petit traité élémentaire de musique pour l'usage de l'école de ce lieu, sous ce titre : *Quæstiones musicæ in usum scholæ Northusianæ collectæ;* Nuremberg, 1536, in-12. Il y a une édition de ce livre publiée à Wittenberg, chez G. Rhaw, sans date, petit in-8° de cinq feuilles : c'est vraisemblablement la première. Il y a aussi une édition imprimée chez Georges Hentzeh, à Leipsiek, en 1553, petit in-8° de cinq feuilles. Ce livre a été réimprimé à Wittenberg, en 1542, quatre-vingts pages in-8°; à Leipsick, en 1544, 1547, 1561, in-8°; à Cologne, 1579, in-8°, et dans la même ville, 1592, in-12. Spangenberg est le même que Gerber et Choron et Fayolle ont nommé *Spang*, d'après le catalogue des livres de musique de Breitkopf (p. 33). Outre l'ouvrage cité ci-dessus, on a de Spangenberg : 1° *Kirchengesænge auf alle Sonntage und furnehmsten Feste, nebst Evangelien, Episteln und Collecten, etc., mit musikalischen Noten, lateinisch und deutsch* (Chants d'église pour tous les dimanches et jours de fête, etc.); Wittenberg, 1545. 2° *Gedanken von allerhand geistlichen Kirchengesængen;* Wittenberg, 1545, in-8°. 3° *Zwolff chrietliche Lobgesænge und Leissen* (?), *so man dae Jar* (sic) *uber, inn der Gemeine Gottes singt, auffs kurtzte ausgelegt.* Le même ouvrage a été réimprimé avec des textes latins, sous ce titre : *Hymni ecclesiastici duodecim, eummis festivitatibus ab ecclesia solemniter cantari soliti, annotationibus explanati. Auctore M. Johanne Spangenbergio. Recens è germanico sermone latine redditi, per Reinardum Lorichium Hadamorium; Francofurti apud Chr. Egmolphum,* 1550, petit in-8°.

**SPANGENBERG** (Cyriac), fils du précédent, théologien et historien, né à Nordhausen, le 17 janvier 1528, mourut à Strasbourg, le 10 février 1604. Il a laissé en manuscrit un ouvrage qui a pour titre : *Von der edlen unnd hochberühmten Kunst der Musica, unnd deren Annkunfft, Lob, Nutz unnd Wirckung, auch wie die Meistersinger auffkhommenn volckhommener Bericht : zu dienst unnd ehren der læblichen unnd ehrsamen Gesellschoft der Meistersinger, in der læblichen freyen Reichsstatt Straszburg; gestellet durch M. Cyriacum Spangenberg. im Johr Christi M. D. XCVIII.* (Du noble et célèbre art de la musique, son origine, son éloge, son utilité, ses effets, etc.). Ce manuscrit est dans la bibliothèque de la ville de Strasbourg. Joecher attribue cet ouvrage à Wolfarth Spangenberg, fils de Cyriac ; mais le titre même du manuscrit prouve son erreur. Cet intéressant ouvrage, plein de recherches et d'érudition, a été publié en 1861, par les soins de M. Adalbert de Keller, professeur ordinaire de l'université de Tubinge, dans la bibliothèque de la société littéraire de Stuttgart (*Bibliothek von litterarischen Vereins in Stuttgart*) n° LXII; Stuttgart, Cotta), sous ce titre : *Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersængern, herausgegeben durch*, etc.; gr. in-8° de cent soixante-douze pages. Il existe aussi de Spangenberg un livre qui a pour titre : *Mag. Cyr. Spangenberg Cithara Lutheri.* Erfurt, 1569, in-4°.

**SPANHEIM** (Ézéchiel), célèbre philologue, né à Genève, le 7 décembre 1629, fit ses études à Leyde, fut d'abord gouverneur du fils de l'électeur Palatin, à Heidelberg, puis il remplit des fonctions diplomatiques pour le même prince, en Hollande et en Angleterre, et pour l'électeur de Brandebourg, en France. Il mourut à Londres, avec le titre d'ambassadeur du roi de Prusse, le 7 novembre 1710. Au nombre de ses savants ouvrages, on trouve des notes sur Callimaque, insérées dans l'édition des œuvres de ce poëte, publiée par Grævius, à Utrecht, en 1697, en 2 volumes in-8°. Elles renferment des recherches intéressantes sur les instruments de musique des anciens.

**SPARACCIONI** (Jean-Georges), né à Monte-Cosaco, dans les dernières années du seizième siècle, fut organiste de l'église Sainte-Euphémie de Vérone. On connaît de sa composition : 1° *Salmi per i Vespri a quattro voci; in Venetia, app. Aless. Vincenti,* 1625. 2° *Breve corsi di Concerti* o *Mottetti a una, due, tre et quattro voci,* op. 3; *ibid.*, 1630, in-4°.

**SPARONO** (François), compositeur sicilien, vécut à Naples, vers 1780, et y fit représenter, au théâtre du *Fondo* : 1° *L'Ammalata per opprensione,* farce en un acte. 2° *La Notta di carnavale,* opéra bouffe en un acte. 3° *Lo Stipo maggico,* opéra bouffe en deux actes.

**SPARRE** (Nicolas), surnommé **HIERSINGIUS**, parce qu'il était né dans le village de *Hiersing*, en Danemark, au commen-

cement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Musica ac Cithara Davidica ejusque effectu; Hafniæ*, 1755, in-4° de dix pages.

**SPARRY** (François), chanoine régulier, né à Grætz (Styrie), le 28 avril 1715, apprit la musique comme enfant de chœur chez les Bénédictins d'Aimont, où il fit aussi ses études littéraires. En 1736, il entra au monastère de Kremsmünster, et après un noviciat de sept années, il y fut ordonné prêtre. Il obtint bientôt après de ses supérieurs de se rendre en Italie pour y perfectionner son talent de musicien, et visita Milan, Venise, Naples et Rome, qui l'intéressa surtout et où il fit un long séjour. Il s'y livra à de sérieuses études de contrepoint et devint un savant compositeur. De retour dans sa patrie, il écrivit un grand nombre de morceaux d'église, dans les formes du contrepoint double, pour lesquelles il avait un penchant décidé, un *Pange Lingua* d'un mérite remarquable, une collection de cantiques, et quelques airs pour le théâtre. Le P. Sparry mourut dans son monastère, le 5 avril 1767.

**SPATARO** ou **SPADARO**, en latin **SPADARIUS** (Jean), né à Bologne, vers 1460, eut pour premier métier celui de fabricant de fourreaux d'épée, s'il faut en croire Gafori, qui eut avec lui de vives discussions. Si l'on considère toutefois l'instruction solide qui brille dans les ouvrages de Spataro, non-seulement en ce qui concerne la musique, mais dans les mathématiques, la philosophie et la langue latine, il est permis de révoquer en doute ce fait, peut-être inventé par la haine. Quoi qu'il en soit, Spataro devint élève de Ramis da Pareja (*voyez ce nom*), lorsque ce théoricien espagnol alla ouvrir des cours de musique à Bologne, en 1482, et fut par la suite le plus ferme soutien de sa doctrine. Spataro ne fut sans doute pas moins habile dans la pratique de l'art qua savant dans sa théorie, car nous voyons (dans un catalogue chronologique des maîtres de chapelle de Saint-Pétrone de Bologne, tiré par l'abbé Baini des notices manuscrites de Pitoni concernant les anciens contrepointistes) qu'il occupa cette position depuis 1512 jusqu'à sa mort, arrivée en 1541.

La publication du livre de Ramis intitulé : *De Musica Tractatus, sive Musica practica* (Bologne, 1482, in-4°), avait donné naissance au virulent pamphlet dirigé contre l'auteur par Burci (*voyez ce nom*). Spataro crut devoir prendre la défense de son maître; il le fit avec autant de force logique que de modération, dans l'écrit intitulé : *Ad reverendissimum in Christo Patrem, et D. D. D. Antonium Galeaz. de Bentivolis, sedis Apostolicæ Protonotarium, M. Joannis Spatari in Musica humillimi professoris ejusdem præceptoris honesta defensio ; in Nicolai Burtii Parmensis opusculum.* A la fin on lit : *Impresso de l'alma ed inclita città di Bologna per ma Plato de Benedicti, regnante lo inclito ed illustre Signore S. Johanne de Bentivogli de l'anno MCCCCLXXXXI, a dì XVI de Marzo*, in-4°. Spataro démontre jusqu'à l'évidence que Burci n'a rien compris à la question des gammes, sur laquelle il avait attaqué particulièrement Ramis, et il y traite avec profondeur de la théorie du tempérament, soulevée par son maître, et de la nécessité de la modération des tierces lorsque les quintes et les quartes sont justes. Gafori critiqua cette théorie dans le trente-quatrième chapitre du deuxième livre de son traité *De harmonica musicorum instrumentorum*; mais Spataro lui adressa, au mois de février 1518, une lettre où il relevait ses erreurs à ce sujet. Une réponse de Gafori, remplie d'amertume et d'ironie, amena une seconde lettre plus sévère de Spataro, au mois de mars de la même année. J'ai dit, en parlant de Gafori (*voyez ce nom*), comment cette querelle s'envenima et amena la publication du pamphlet du vieux maître de Milan, intitulé : *Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses.* (*Impressum Taurini per magistrum Augustinum de Vicomercato, anno Domini M. D. XX.*, in-fol. de dix feuillets). Quelques mois après parut une réponse de Spataro sous ce titre : *Errori di Franchino Gafurio da Lodi, da maestro Joanna Spàtario, musico bolognese, in sua defensione, e del suo precettore Mro. Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente dimostrati.* On lit au dernier feuillet : *Impressum Bononiæ per Benedictum Hectoris, anno Domini M. D. XXI, die XII januarii*, petit in-4° de cinquante-deux feuillets. Quoique le titre soit en italien, l'ouvrage est écrit en latin. Spataro prétend démontrer, dans ce pamphlet (divisé en cinq parties), cent onze erreurs répandues dans les écrits de Gafori. Tout le monde eut tort et raison dans cette affaire, car Gafori prouvait très-bien la réalité du comma 80-81, mais il avait tort de ne pas admettre le tempérament égal pour l'accord des instruments, le seul dont l'usage soit applicable à tous les cas de la pratique. Le dernier ouvrage de Spataro est un traité de mu-

sique intitulé : *Tractato di musica, nel quale si tracta de la perfectione de la sesquialtera producta in la musica mensurata*, in-fol. de cinquante-huit feuillets non chiffrés. Au dernier feuillet, on lit : *Impressa in Vinegia per maestro Bernardino de Vitali el di octavo del mese di Ottobre M. D. XXXI.* Ce livre est de grande importance pour la solution d'un certain nombre de cas difficiles de la notation proportionnelle en usage dans les quinzième et seizième siècles. La plus grande partie de l'ouvrage est dirigée contre Gafori.

**SPAVENTA** (Scipion), chanoine de Velletri, né dans la seconde moitié du seizième siècle, à Sermoneta, bourg des États de l'Église, s'est fait connaître par un œuvre qui a pour titre : *I Sogni pastorali a quattro voci; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1608, in-4°.

**SPAZIANO** (François), éditeur de la plus ancienne collection de chansons et de madrigaux qui se chantaient dans les rues de Florence, pendant le carnaval, au commencement du seizième siècle. Cette collection a pour titre : *Canti carnascialeschi*; Florence, 1529, in-4°.

**SPAZIER** (Jean-Charles-Gottlieb), né à Berlin, le 20 avril 1761, fit ses études aux universités de Halle et de Gœttingue, puis reçut sa nomination de professeur de philosophie à Giessen, mais n'accepta pas cette position, et préféra s'attacher à un noble personnage de la Westphalie, qu'il accompagna dans des voyages en Allemagne, en Hollande, en Danemark, en Suisse et dans une partie de l'Italie. De retour dans sa patrie, il accepta les places de professeur et de conseiller à Neuwied; mais après la mort du souverain de cette petite principauté, il retourna à Berlin. En 1796, il obtint le diplôme de docteur en philosophie à l'université de Halle; puis il fut pendant quelque temps professeur et inspecteur de l'Institut d'éducation à Dessau, vécut ensuite à Berlin, et, enfin, mourut à Leipsick, le 19 janvier 1805. Spazier s'est fait connaître comme compositeur par des chansons à voix seule avec accompagnement de piano, publiées à Leipsick, en 1781, et dont il a donné une nouvelle édition à Dessau trois ans après; par des chœurs à quatre voix (Leipsick, 1785), et par des chansons joyeuses avec piano (Vienne, 1786). On a aussi de lui des mélodies pour le recueil da chansons de Hartung (Berlin, 1793). Il est connu surtout par quelques écrits relatifs à la musique, dont voici la liste : 1° *Freimüthige Gedanken über die Gottes verehrungen der Protestanten* (Idées libres sur la vénération religieuse des protestants); Gotha, 1788, in-8°. Il y traite du chant du culte évangélique et de la musique d'église. 2° *Einige Gedanken, Wünsche und Vorschläge zur Einführung eines neuen Gesangbuch* (Quelques idées, souhaits et propositions concernant l'introduction d'un nouveau livre de chant); Neuwied, 1790, in-8°. 3° *Etwas über Gluckische Musik und die Oper* Iphigenia in Tauris *auf dem Berlinischen Nationaltheater* (Sur la musique de Gluck et l'opéra d'*Iphigénie en Tauride* au Théâtre-National de Berlin); Berlin, 1795, in-8°. 4° *Carl Pilgers Roman seines Lebens, von ihm selbst geschreiben*, etc. (Roman de la vie de Charles Pilger, écrit par lui-même); Berlin, 1792-1796, trois volumes in-8°. Ce roman a pour base les événements de la vie de Spazier lui-même; il est rempli de considérations sur la musique. 5° *Berlinische musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts* (Gazette musicale de Berlin, etc.); Berlin, 1794, in-4° de deux cent dix pages. Ce journal n'a pas été continué. 6° *Rechtfertigung Marpurg's und Erinnerung an seine Verdienste. Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Schultz* (Justification de Marpurg et souvenir de son mérite, à l'occasion d'un écrit de M. Schultz), dans la *Gazette musicale de Leipsick*, t. II, p. 553, 569 et 593. 7° *Ueber den Volksgesang* (Sur le chant populaire), même journal, t. III, p. 78, 89 et 105. Spazier a aussi traduit en allemand le premier volume des Mémoires de Grétry sur la musique, sous ce titre : *Gretry's Versuchs über die Musik*; Leipsick, 1800, in-8°. Il a été l'éditeur de la vie de Ditters de Dittersdorf (*voyez* ce nom).

**SPECH** (Jean), pianiste et compositeur, naquit à Presbourg le 6 juillet 1768. Après avoir étudié les éléments de la musique à Ofen, il se rendit à Vienne, où il reçut des leçons de bons maîtres pour le piano et la composition, puis il se fixa à Pesth, en 1804, en qualité de maître de chapelle. Plus tard, il entra au service du baron de Podmaniczky, dans la même ville. En 1816, il fit un voyage à Paris, y publia quelques-unes de ses compositions, puis retourna dans sa patrie et se fixa à Vienne. On a gravé de sa composition : 1° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2, 19 et 22, Vienne, Haslinger et Mollo. 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Vienne, Artaria. 3° Trois fugues pour trois

violons, alto et violoncelle, op. 3; *ibid.* 4° Sonates pour piano et violon, op. 10 et 12; Vienne, Haslinger. 5° Sonates pour piano seul, op. 4; Vienne, Artaria. 6° Fantaisie et caprice, *idem*, op. 15; Vienne, Haslinger. 7° Thème avec variations, op. 5; *ibid.* 8° Fugues à quatre mains; *ibid.* 9° Chansons allemandes à deux et trois voix, avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 10° Chants à quatre voix d'hommes, op. 37; Vienne, Czerny. On connaît aussi de Spech deux opéras allemands, quelques ouvertures, un oratorio, des cantates d'église, une messe, un *Veni Sancte Spiritus*, et quelques autres compositions en manuscrit. J'ignore la date de la mort de cet artiste; il vivait encore à Vienne, en 1834.

**SPECK** (Jean Guillaume-Gunther), amateur distingué, naquit à Sondershausen, le 16 juillet 1751. Attaché à la cour du prince de Schwarzbourg par plusieurs emplois, il cultiva la musique avec succès, et posséda une belle collection d'œuvres pratiques des grands maîtres, d'ouvrages d'histoire de l'art et de critique, ainsi que plus de mille portraits de musiciens. Il mourut à Sondershausen, le 8 décembre 1797, laissant en manuscrit un livre en deux volumes in-4°, intitulé: *Archiv der Tonwissenschaft* (Archives de la science musicale), qui n'a pas été publié.

**SPECKHUNS** (Chrétien), musicien allemand, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Il n'est connu que par les deux ouvrages suivants : 1° *Instructio generalis oder gründlicher Unterricht von dem Generalbass, in 2 Theils verfasset* (Instruction fondamentale sur la basse continue, etc ); Francfort, 1682. 2° *Harmonischer Seelen-freude, Erster Theil bestehend in 12 geistlichs Concerten, mit 1, 2, 3, 4, 5 vocal Stimmen nebenst etlichen Instrumenten* (Joie harmonique de l'âme, première partie, consistant en douze concerts spirituels à une, deux, trois, quatre et cinq voix, etc.) ; *ibid.*, 1682.

**SPÉE** (Frédéric), *cantor* de l'église protestante de Cologne, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un recueil de mélodies pour les cantiques à l'usage de cette église, qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Der Trutz Nachtigall's* (la Volière du rossignol); Cologne, 1660, in-12. Ce recueil est devenu fort rare.

**SPEER** (Daniel), savant musicien, né à Breslau, vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord fifre de la ville, puis fut appelé, vers 1680, à Gœppingen, dans le duché de Wurtemberg, en qualité de professeur suppléant de l'école latine, et de *cantor*. Douze ans après, il alla remplir les fonctions de *cantor* à Waiblingen. On ignore l'époque de sa mort. Ce musicien a fait imprimer de sa composition un recueil de cantiques à cinq voix, deux violons et basse continue, pour être chantés depuis l'Avent jusqu'à la Trinité, sous ce titre : *Evangelischen Seelen-Gedanken* (Pensées de l'âme évangélique); Stuttgart, 1681, in-4°. On connaît aussi sous son nom : 1° *Recens fabricatus lobor, oder die lustige Tafel-musik, mit 3 vocal, und 4 instrumental Stimmen* (Musique joyeuse de table, à trois voix et quatre instruments); Francfort, 1686, in-fol. 2° Livre choral avec clavecin ou orgue; Stuttgart, 1692, in-4°. 3° *Jubilum Cœleste*, ou airs religieux, à deux voix de dessus et cinq instruments; Stuttgart, 1692, in-4°. 4° *Philomela-Angelica*, motets à deux voix et cinq instruments; *ibid.*, 1693, in-4°. Speer est connu particulièrement par un traité général de musique dont la première édition a pour titre : *Grundrichtiger, kurz, leicht und nœthiger Unterricht der musikalischen Kunst* (Instruction exacte, concise, facile et nécessaire de l'art musical); Ulm, 1687, in-8° de cent quarante-quatre pages. Plus tard, il refondit en entier cet ouvrage, et en publia une deuxième édition intitulée : *Grundrichtiger, kurz, leicht und nœthiger, setz Wohl-vermehrter Unterricht der musikalischen Kunst, oder vierfaches musikalisches Kleeblott, worinnen zu ersehen, wie man füglich und in kurtzer Zeit : 1° Chorol- und Figural-Singen; 2° Das Clavier und Generalbass tractiren; 3° Allerhand Instrumenta greiffen und blasen lernen kan; 4° Vocaliter und Instrumentaliter componiren soll lernen* (Instruction exacte, concise, facile, nécessaire et considérablement augmentée de l'art musical, ou *trèfle musical à quatre feuilles*, par lequel on peut apprendre en peu de temps : 1° Le chant choral et figuré; 2° le clavecin et la basse continue; 3° toute espèce d'instruments à clavier, à cordes et à vent; 4° à composer pour les voix et pour les instruments); Ulm, 1697, in-4° obl. de deux cent quatre-vingt-neuf pages. La première partie seule, concernant les éléments de la musique, est à peu près semblable dans les deux éditions; la seconde et la quatrième, relatives au clavecin, à la basse continue et à la composition, sont absolument différentes, et la troisième, où il est traité des instruments, est enrichie, dans la seconde édition, d'un grand nombre d'exemples qui manquent dans la première. Le livre de Speer est une des meilleures

sources pour l'histoire de la musique instrumentale au dix-septième siècle. Dans la deuxième édition, il a donné les titres de six recueils de compositions pour l'église qu'il se proposait de publier, mais qui ne semblent pas avoir été mis au jour.

**SPEIDEL** (Jean-Christophe), pasteur et surintendant à Waiblingen, dans le Wurtemberg, vécut au milieu du dix-huitième siècle. Il est l'auteur d'un petit écrit intitulé : *Unterwerfliche Spuren von der alten Davidischen Singkunst nach ihren deutlich unterscheidenen Stimmen, Tænen, Noten, Takt und Repetitionem, mit einen Exempel zu einer Probe*, etc. (Recherches concernant l'ancien art du chant de David, etc.); Stuttgart, 1740, in-4° de quarante-huit pages. L'auteur y traite de la musique des Hébreux en sept chapitres, et soutient l'opinion que le chant des psaumes était à l'unisson et à l'octave. Il donne en preuve de ses assertions sur la forme de la mélodie, le rhythme et la disposition des voix, un exemple tiré du 40° psaume à quatre parties, qui a été rapporté par Forkel, dans le premier volume de son *Histoire de la musique* (page 157). Tout cela n'a de fondement que dans la tête de Speidel, assez ignorant d'ailleurs en ce qui concerne l'histoire de la musique.

**SPEIER** (Wilhelm), violoniste et compositeur, fils d'un négociant de Francfort, naquit dans cette ville en 1790. Ses maîtres de violon furent Nenninger, à Mayence, puis Fraenzl, et enfin Paul Thierrot, de Leipsick. Il apprit la composition à Offenbach, chez André. Ayant fait un voyage à Paris, il y reçut quelques leçons de Baillot, puis il devint élève de Spohr. On a de Speier environ soixante-quinze œuvres, dont le plus grand nombre se compose de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, ou de chants pour des chœurs d'hommes. Dans sa musique instrumentale, on remarque des duos pour piano et violon, fantaisies, caprices, variations, quelques petites pièces pour piano seul, et des duos pour flûte et violon. Speier vivait encore à Francfort en 1836, et y jouissait d'une certaine autorité musicale.

**SPEIER.** *Voyez* **SPEYER.**

**SPENCER** (Jean), ecclésiastique anglais, né à Bocton, dans le comté de Kent, en 1630, fit ses études à l'université de Cambridge, et fut successivement recteur à Lundbeach, archidiacre à Sudbury et diacre de l'église d'Ely. Il mourut à Cambridge, le 27 mai 1695. La première édition de son livre intitulé : *De Legibus Hebræorum ritualibus et earum rationibus libri tres*, parut à Cambridge, 1685. On en a fait d'autres bonnes éditions à La Haye, 1686, deux volumes in-4°, et à Leipsick, 1705, deux volumes in-4°. Spencer y a traité de l'usage de la musique dans la célébration de l'office divin chez les Hébreux (chapitre III° du quatrième livre). Ce chapitre a été inséré par Ugolini dans son *Trésor des antiquités sacrées* (tome XXXII, pages 556-570).

**SPENCER** (Sarah). Sous ce nom d'une dame inconnue, on a publié un livre élémentaire intitulé : *An Introduction to Harmony* (Introduction à l'harmonie); Londres, 1810.

**SPENCER** (Charles), professeur de piano et de chant à Londres, naquit dans cette ville, en 1797, et y vivait en 1835. On a de lui un livre intitulé : *Elements of practical Music;* Londres, 1829, in-8°.

**SPENGLER** (Lazare), né le 13 mars 1479, à Nuremberg, mourut dans la même ville, le 7 septembre 1534. Il est compté parmi les premiers compositeurs de mélodies des livres chorals de l'Église réformée.

**SPERANZA** (Alexandre), abbé napolitain, né à Palma, dans le diocèse de Nola, en 1728, fit ses études musicales au Conservatoire de *San-Onofrio*, sous la direction de Durante, puis il entra dans les ordres, et fut maître de chapelle de plusieurs maisons religieuses de Naples. Aussi bon maître de chant que de contrepoint, il a formé des élèves distingués au nombre desquels sont Zingarelli et Selvaggi. L'abbé Speranza mourut à Naples, le 17 novembre 1797. On trouve de sa composition dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples : 1° *Christus* et *Miserere*, à quatre voix avec basse continue. 2° La Passion d'après saint Mathieu, à quatre voix et basse continue. 3° La Passion d'après saint Jean, *idem*. 4° Leçons pour le samedi saint, *idem*. 5° Solfèges pour soprano et basse.

**SPERANZA** (Antoine), compositeur dramatique, né dans le Piémont, vers 1810, fit ses études musicales au collége *San Pietro à Majella*, de Naples. Son début dans la carrière de compositeur eut lieu au mois de décembre 1836, au théâtre *Nuovo*, par l'opéra *Gianni di Parigi*, dont le succès eut peu d'éclat, et qui ne réussit pas mieux à Gênes, dans l'année suivante. *I due Figaro*, opéra joué à Naples, en 1838, obtint ensuite les honneurs de la représentation sur la plupart des théâtres de l'Italie, et même en Espagne et en Russie, mais avec des chances diverses de succès et de chutes. En 1840, Speranza écrivit à Turin *l'Aretino*, qui ne réussit pas. En 1842, il

donna dans la même ville *Il Postiglione di Lonjumeau*, qui fut joué à Lucques quelques mois après. Appelé à Florence, en 1844, il y composa *Saül*, qui n'eut pas de succès ; puis il alla écrire à Naples, en 1845, *Amor a suon di tamburo*. Le dernier ouvrage de cet artiste dont j'aie connaissance est l'opéra *Il Mantello*, joué à Turin, en 1846.

**SPERATUS** (Paul), dont le nom allemand était **SPRETTEN**, fut un des plus anciens compositeurs de mélodies de cantiques du culte réformé. Il naquit le 13 décembre 1484, de l'ancienne famille des barons de Spretten, dans la Souabe. Après avoir fait ses études en France et en Italie, où il fut gradué docteur, il retourna dans sa patrie. Son attachement à la doctrine de Luther lui causa beaucoup de persécutions ; mais à la recommandation du célèbre réformateur, le margrave Albert de Prusse le nomma prédicateur de la cour à Kœnigsberg, et lui accorda plus tard d'autres dignités ecclésiastiques. Speratus mourut à Kœnigsberg, le 17 septembre 1554. Les anciennes éditions des livres chorals renferment beaucoup de cantiques composés par lui.

**SPERDUTI** (Angelina), surnommée **LA CELESTINA**, naquit à Arpino, dans le royaume de Naples, en 1728. Douée d'une voix admirable, elle fut mise très-jeune sous la direction de D. Gizzi, qui lui communiqua son excellente méthode. A l'âge de dix-neuf ans, elle passa en Angleterre, où son talent, ses succès, sa beauté et la pureté de ses mœurs charmèrent lord Oxford, qui l'épousa. Quelques années après son mariage, elle fit un voyage en Italie, et lors de son retour, elle mourut à Calais, vers 1760, à l'âge de trente-deux ans.

**SPERGER** (Jean), contrebassiste de la musique de la chambre et de la chapelle du duc de Mecklembourg, vécut à Ludwigslust, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et s'y trouvait encore en 1800. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Berlin, Hummel, 1792. 2° Duos pour deux flûtes ; Vienne, 1792. 3° Trios pour deux flûtes et violoncelle ; *ibid.* Le catalogue de Westphal, de Hambourg, indique plusieurs symphonies à grand orchestre et des pièces d'harmonie en manuscrit, de cet artiste ; le catalogue de Traeg, de Vienne, cite aussi de lui un concerto pour violoncelle, et six trios pour deux flûtes et violoncelle.

**SPERLIN** (Gasparo), facteur d'orgues à Hambourg, vers 1720, a réparé l'orgue de l'église de Saint Pierre de cette ville, et a construit de nouveaux instruments à Quedlimbourg, Rostock et Stralsund.

**SPERLING** (Othon), antiquaire et numismate, né à Bergen (Norwége), en 1634, fit ses études aux universités de Kiel et de Helmstadt. Il exerça pendant quelque temps la profession d'avocat à Hambourg, puis il fut professeur d'éloquence et d'histoire à Copenhague, où il mourut le 18 mars 1715, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on trouve une dissertation intitulée : *De numo Furiæ Sabinæ Tranquillinæ Aug. Imp. Gordiani III uxoris* ; Amsterdam, 1688, in-8°. Sperling y a rassemblé des détails qui ne manquent pas d'intérêt concernant la lyre des anciens, ainsi que sur les rivalités des citharèdes et des joueurs de flûte.

**SPERLING** (Jean-Pierre-Gabriel), d'abord maître de philosophie et régent du chœur à Bautzen, puis secrétaire du magistrat, et directeur de musique, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Les ouvrages qu'il a publiés ont pour titre : 1° *Concentus vespertinus seu Psalmi minores per annum 4 voc. 2 violinis, 3 violis seu trombonis et basso generali* ; Budissin, 1700, in-folio. 2° *Principia musicæ, das ist : Grundliche Anweisung zur Musik, wie ein Musikscholar vom anfang instruiret und nach der Ordnung der Kunst oder Wissenschaft der Figuralmusik soll geführet und gewiesen werden* (Principes de musique, ou instruction élémentaire, etc.) ; *ibid.*, 1705, in-4° obl. de cent quarante-huit pages. 3° *Porta musica, das, ist : Eingang zur Musik, oder nothwendigste Gründe welche einem musikliebenden Discipel vor aller andern zur Musik erforderten Lehre beigebracht und an die Hand gegeben werden müssen, durch Frag und Antwort* (Introduction à la musique, etc.) ; Gœrlitz et Leipsick, 1708, in-8° de deux feuilles.

**SPETH** (Balthazar), écrivain distingué de la Bavière, fixé à Munich, est auteur d'un livre intitulé : *Die Kunst in Italien* (L'art en Italie) ; Munich, 1819-1823, trois volumes in-8°. Il y traite (troisième volume, pag. 319-451) de la musique en Italie.

**SPETHEN** (Jean), organiste de la cathédrale d'Augsbourg, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Sprinshardt, dans le Haut-Palatinat. Il a été l'éditeur d'une collection de pièces d'orgue où l'on trouve quelques morceaux de sa composition. Ce recueil a pour titre : *Organisch-Instrumentalischer Kunst-Zier- und Lust-Garten, in 10 Toccaten,*

8 *Magnificat sammt darzu gehœrigen Præambulis, Versen und Clausulis, nebst 3 variirten Arien für die Orgel*; Augsbourg, 1695, in-fol.

**SPEUY** (Henri), organiste de Dordrecht, né en Hollande dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Psaumes de David mis en Tablelure sur l'instrument des Orgues et de l'Espinette, à 2 parties, composés par*, etc.; Dordrecht, 1610, in-fol.

**SPIESS** (Jean-Martin), né en Bavière vers 1715, fut d'abord professeur de musique au Gymnase de Heidelberg, directeur de musique et organiste de l'église Saint-Pierre, de la même ville, puis se fixa à Berne, où il était encore en 1766. On a publié de sa composition : 1° *David's Harfenspiel in* 150 *Psalmen auf* 342 *Liedermelodien* (Le jeu de la harpe de David, contenant cent cinquante psaumes avec trois cent quarante-deux mélodies chorales); Stuttgart, 1745, in-4°. 2° *Geistliche Liebesposaune in* 342 *Liedermelodien* (Le trombone d'amour spirituel, contenant trois cent quarante-deux mélodies de cantiques), deux parties *ibid.* 3° *XXVI geistliche Arien* (Vingt-six airs spirituels), première partie; Berne, 1761, in-4°.

**SPIESS** (Meinrad), prieur du couvent d'Yrsée, dans la Souabe, né vers la fin du dix-septième siècle, vraisemblablement à Kempten, en Bavière, paraît avoir fait ses vœux au couvent des Bénédictins de cette ville, puis il entra à celui de Constance, et, enfin, il fut envoyé à celui d'Yrsée, où il fut d'abord capitulaire et sous-prieur. Il y vivait encore en 1774, dans un âge très-avancé. Joseph-Antoine Bernabei avait été son maître de contrepoint. Laborieux compositeur et savant musicien, le P. Spiess s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Antiphonarium Marianum, continens* 26 *Antiphonis, Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina Cœli, Salve Regina, a canto vel alto solo, cum* 2 *violinis et organo*, op. 1; Kempten, 1713. 2° *Cithara Davidis noviter animata, hoc est Psalmi vespertini* 4 *vocum*, 2 *violinis*, 2 *violis, violone et organo*, op. 2; Constance, 1717, in-fol. 3° *Philomela ecclesiastica, hoc est cantiones sacræ, a voce sola cantante et* 2 *viol. cum org.*, op. 3; Augsbourg, 1718. 4° *Cultus latrieutico-musicus, hoc est sex Missæ fest. una cum* 2 *Missis de Requiem*, 4 *voc. ord.* 2 *viol.*, 2 *v. violone et organo*, op. 4; Constance, 1719. 5° *Laus Dei in Sanctis ejus, hoc est Offertoria XX de Communi Sanctorum, a* 4 *voc. ord.* 2 *viol.*, 2 *v. violone et organo*, op. 5; Mindelheim, 1723. 6° *Hyperdulia musica, hoc est Litaniæ Lauretanæ de B. M. V. a* 4 *voc.* 2 *viol.*, 2 *v. et org.*, op. 6; Augsbourg, 1726. 7° *Sonate XII a* 2 *viol. violone et organo*, op. 7; Augsbourg, 1734, in-fol. 8° *Tractatus musicus compositorio practicus, das ist : Musicalischer Tractat, in welchen alle gute und sichere Fondamenta zur Musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen*, etc. (Traité pratique de composition musicale, dans lequel toutes les règles bonnes et sûres de la composition de la musique, extraites des meilleurs auteurs anciens et modernes, sont rassemblées, etc.); Augsbourg, 1745, in-fol. de deux cent vingt pages, et onze pages de supplément. Cet ouvrage contient de bonnes choses, particulièrement dans les exemples de contrepoint et de fugues; malheureusement, il est si mal écrit, que Hiller dit dans l'analyse qu'il en a faite, qu'il faudrait *le traduire de l'allemand en allemand*.

**SPINA** (André), guitariste italien, fixé à Vienne, y a publié quelques pièces pour son instrument, au commencement du dix-neuvième siècle, et une méthode intitulée : *Primi elementi per la chitarra, con testo italiano e tedesco*; Vienne, Artaria.

**SPINACCINO** (François), le plus ancien luthiste italien dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. On lui doit les deux premiers livres de tablature de luth publiés, en 1507, par Octavien Petrucci (*voyez* ce nom). On trouve l'éloge du luthiste au troisième feuillet du premier livre de tablature, sous ce titre : *Christophorus Pierius Gigas Forosemproniensis in laudem Francisci Spinaccini*. Il paraît, d'après cette pièce, que Spinaccino était né à Fossombrone, vers le milieu du quinzième siècle. Ses recueils de pièces pour le luth ont pour titre : *Intabulatura de Lauto libro primo*. On lit au cinquant-sixième feuillet : *Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1507. On trouve au deuxième feuillet : *Regula pro illis qui canere nesciunt*. Ces préceptes sont en latin et en italien. Le deuxième livre des pièces de Spinaccino est intitulé : *Intabulatura de Lauto libro secondo*. Ce livre est aussi composé de cinquante-six feuillets; on lit au dernier : *Impressum Venetiis*, etc.

**SPINDLER** (François-Stanislas), acteur et compositeur, naquit à Augsbourg, en 1759. Il débuta à la scène en 1782; en 1787, il était

attaché au théâtre d'Inspruck, puis il chanta sur ceux de Breslau, en 1795, et de Vienne, en 1797. Il écrivit pour ces diverses villes plusieurs opéras et mélodrames, parmi lesquels on cite : 1° *Caïn et Abel*, mélodrame. 2° *La Mort de Balder*, opéra. 3° *L'Amour dans l'Ukraine*, opéra-comique. 4° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame. 5° *L'Homme merveilleux*, opéra, paroles et musique. 6° *Le Repentir avant le crime*, opéra. 7° *Les Voyages de Vendredi*. Il mourut à Strasbourg, en 1820.

**SPINDLER** (Fritz ou Frédéric), compositeur et pianiste, est né le 24 novembre 1816, à Wurzbach, dans la principauté de Reuss-Lobenstein. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Dessau et y fit ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. Après six années passées dans l'école de ce maître, il se fixa à Dresde, à l'âge de vingt-quatre ans. Une symphonie de sa composition a été exécutée dans les concerts de Leipsick. On a publié de lui un certain nombre d'œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Rondeau pour le piano, op. 1 ; Leipsick, Whistling. 2° Divertissement pour piano, op. 3 ; *ibid.* 3° *Dahcim!* pièce pour piano, op. 4 ; *ibid.* 4° Pensées mélancoliques pour piano ; Dresde, Paul. 5° Études pour le doigter du piano, op. 9, en deux parties ; Leipsick, Whistling, et un grand nombre de morceaux de genre sous des titres allemands plus ou moins prétentieux et dépourvus de sens.

**SPIRIDIONE** (Berthold), carme au monastère de Saint-Théodore, à Bamberg, et organiste célèbre, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a été connu en France sous le nom du *Grand-Carma*, par sa collection des œuvres des compositeurs de l'école romaine. On a de lui les ouvrages suivants qui sont fort importants : 1° *Neuaund bisdato umbekante Unterweisung, wie man in kurzer Zeit nicht allein zu wolkommenen Orgel und Instrumentschlagen, sonder auch zu der Kunst der Composition ganzlich gelangen macht* (Nouvelle instruction pour apprendre en peu de temps non-seulement à toucher de l'orgue et autres instruments, mais aussi l'art de la composition) ; Bamberg, 1670, in-fol. 2° Seconde partie du même ouvrage sous le titre de *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis*, etc. ; Bamberg, 1671, in-fol. de douze feuilles. Cette seconde partie contient deux cent quarante variations sur sept thèmes, cinq petites toccates, deux gaillardes et quatre courantes. 3° Troisième et quatrième partie du même ouvrage ; *ibid.*, 1679, in-fol. 4° La cinquième partie est intitulée : *Musicalische Ertzgruben bestehend in 10 neu erfundenen Tabellen mit 5 Stimmen* (La mine de musique, etc.) ; *ibid.*, 1683, in-fol. Un choix de pièces tirées de ce grand recueil a été publié à Venise, en 1691, sous ce titre : *Toccate, Ricercari* e *Canzoni francesi intavolati da Bertoldo Spiridiona.* 5° *Musica Romana D. D. Foggiæ, Carissimi, Gratiani, aliorumque excellentissimorum authorum, hactenus tribus duntaxat vocibus decantata et 2 viol.*; ibid., 1665, grand in-fol. 6° *Musica Theoliturgica 5 vocum et 2 viol.* ; ibid., 1668, in-fol. Le style de Spiridione paraîtrait vieux aujourd'hui ; mais sa manière large et élevée peut être encore étudiée avec fruit par les organistes qui veulent donner à leur musique la dignité convenable.

**SPITZEDER** (Joseph), une des meilleures basses comiques de la scène allemande, naquit à Bonn, en 1795. Il était fils d'un acteur du théâtre de cette ville. Ses premiers essais sur la scène se firent à Weimar. Après un court séjour à Vienne, il se rendit à Berlin, et y fut engagé au théâtre de Kœnigstadt. Sa verve comique, plus encore que le mérite de son chant, lui fit obtenir de brillants succès. Après la mort de sa première femme, chanteuse médiocre, il épousa la cantatrice Schüler, et se rendit avec elle à Munich ; mais peu de temps après son arrivée en cette ville, il mourut, en 1832, à la suite d'une maladie douloureuse.

**SPITZEDER** (Henriette), première femme du précédent, naquit le 18 mars 1800, à Dessau. Son nom de famille était *Schüler*. Elle chanta d'abord au théâtre *sur la Vienne*, dans la capitale de l'Autriche, puis fut engagée au théâtre de Kœnigstadt, avec son mari. Elle est morte à Berlin, le 30 novembre 1828.

**SPITZEDER - VIO** (Betty), seconde femme de Joseph, est une des cantatrices les plus agréables de l'Allemagne. Lubeck est indiqué comme le lieu de sa naissance dans le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling. Après avoir étudié l'art du chant en Italie, elle fut attachée à l'Opéra allemand de Vienne, et s'y fit une brillante réputation par la légèreté de sa vocalisation et la grâce de son jeu. En 1828, elle donna des représentations au théâtre Kœnigstadt de Berlin, et y eut tant de succès, qu'elle y fut engagée immédiatement après. Dans l'année suivante, elle épousa Spitzeder et le suivit à Munich. En 1837, elle se retira de la scène, épousa un certain M. Maurer, et s'établit, à Vienne, comme aubergiste.

**SPOHN** (Charles-Louis), né en 1812, à Au, près de Carlsruhe, fit ses études musicales dans cette ville chez Girshach, puis se rendit à Munich, en 1832. De retour à Carlsruhe, en 1838, il fut nommé professeur de musique des écoles de la ville, et directeur de la société *Cæcilia* et de la *Liederkranz*. Il est mort dans cette position, au mois de mai 1857. On a publié de sa composition des *Lieder* avec accompagnement de piano; des quatuors à quatre voix, des chœurs, et une méthode de chant à l'usage des écoles, sous le titre de *Singschule*.

**SPOHR** (Louis), premier maître de chapelle de l'électeur de Hesse-Cassel, compositeur et violoniste célèbre. Plusieurs erreurs se sont répandues dans les recueils biographiques concernant la date et le lieu de la naissance de Spohr; moi-même je les ai répétées dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. Gerber nous a tous égarés par la notice qu'il a donnée de ce célèbre maître, dans son *Nouveau Lexique des musiciens* (1), dont le dernier volume parut en 1814. Il y est dit que *Spohr naquit à Seesen, dans le duché de Brunswick, vers* 1783. Schilling est plus précis dans son *Encyclopédie des sciences musicales* (2), car il dit que l'artiste vit le jour à Seesen, en 1783; il a été copié par Gassner, dans son *Lexique universel de musique* (3). Cependant, dès 1811, Fayolle avait donné une notice exacte sur Louis Spohr (4), parvenu alors à sa vingt-septième année, et avait dit qu'il était né à Brunswick, le 5 avril 1784. Cet écrivain m'inspirait si peu de confiance, à cause de la multitude d'erreurs répandues dans son livre, que je n'hésitai pas à suivre la tradition des biographes allemands, et dans ma notice sur le célèbre violoniste et compositeur, je le fis naître *à Seesen, près de Brunswick, le* 5 *avril* 1783. J'eus tort, car cette fois Fayolle était bien informé, ainsi que le démontre Spohr lui-même, dans son *Autobiographie* (5). Il nous y apprend que son père, Charles-Henri Spohr, docteur en médecine, épousa Ernestine Henke, fille d'un prédicateur de Brunswick, le 26 novembre 1782. *Je suis*, dit-il, *le premier fruit de cette union, et je naquis le* 5 *avril* 1784 *: deux ans après, mon père se rendit à Seesen en qualité de médecin* (1).

(1) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. IV, p. 237.

(2) *Encyclopædie der gesammten musikalischer Wissenschaften, oder Universal Lexikon der Tonkunst*, t. IV, p. 446.

(3) *Universal-Lexicon der Tonkunst*, p. 793.

(4) *Dictionnaire historique des musiciens*, tome II, page 331.

(5) *Louis Spohr's Selbstbiographie*, t. I, p. 1.

Les premières années de l'enfance de Spohr se passèrent dans cette petite ville. Son père, grand amateur de musique, jouait fort bien de la flûte; sa mère avait aussi du talent sur le clavecin. Les concerts de société qui se donnaient chez ses parents éveillèrent bientôt en Spohr le sentiment de l'art : ses heureuses dispositions firent prendre à son père la résolution de le livrer à la culture de la musique. Il fut envoyé à Brunswick pour y recevoir des leçons de Maucourt, bon violoniste de la chapelle du prince, de qui l'on a des quatuors et des concertos qui ne sont pas sans valeur. Sous la direction de ce maître, les progrès de Spohr furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans, il se fit entendre à la cour dans un concerto de violon de sa composition. Le duc de Brunswick, qui avait été violoniste habile dans sa jeunesse, s'intéressa au sort du jeune artiste, et l'attacha à la musique de sa chapelle, en 1798 : Spohr était alors âgé de quatorze ans. Trois ans après, il devint élève de François Eck, à cette époque le violoniste le plus renommé de l'Allemagne. Lorsqu'il eut atteint sa dix-huitième année, Spohr obtint du duc de Brunswick une pension pour accompagner son maître en Russie.

Après dix-huit mois de séjour à Pétersbourg et à Moscou, il retourna à Brunswick et s'y prépara, par de nouvelles études, au voyage qu'il entreprit, en 1804, pour poser les bases de sa réputation. Il parcourut la Saxe, la Prusse, et se fit partout applaudir, non-seulement comme virtuose violoniste, mais comme compositeur, bien qu'il ne fût âgé que de vingt ans. Le brillant succès qu'il obtint à Gotha, en 1805, lui procura l'offre de la place de maître de concert à cette cour : il l'accepta, après avoir obtenu l'autorisation de son protecteur, le duc de Brunswick.

Bientôt après, Spohr épousa mademoiselle Dorothée Scheidler, fille d'un musicien et d'une cantatrice du théâtre de Gotha, et qui était alors considérée comme l'artiste la plus remarquable de l'Allemagne sur la harpe. En 1807, il entreprit avec elle une nouvelle excursion dans l'Allemagne méridionale. Arrivé à Vienne, il y produisit une vive impression par le caractère brillant et solide de son exécution, ainsi que par le mérite de ses ouvrages. Dès ce moment, sa réputation grandit chaque année et

(1) « Ich war das älteste Kind dieser Ehe und wurde » am 5 April geboren; zwei Jahre nachher ward mein » Vater als Physicus nach Seesen versetzt. »

s'étendit non-seulement dans toute l'Allemagne, mais aussi à l'étranger. En 1813, on lui offrit, dans la capitale de l'Autriche, la place de chef d'orchestre, ou, comme on dit au delà du Rhin, de *maître de chapelle du théâtre* sur la Vienne (*an der Wien*) : il l'accepta et en remplit les fonctions pendant quatre ans. Ce fut pour ce théâtre qu'il écrivit l'opéra de *Faust*, sa première grande composition dramatique. Cependant, par des causes peu connues, l'ouvrage ne fut pas représenté à Vienne pendant le séjour qu'y fit Spohr : l'ouverture seule y fut exécutée dans un concert, en 1815. Il paraît que les difficultés opposées par l'administration du théâtre sur la Vienne, pour la mise en scène de cet opéra romantique, furent causes de la résolution que prit Spohr de quitter la direction de l'orchestre à la fin de 1816. Ce fut seulement en 1818 que l'ouvrage fut joué au théâtre de Francfort : le succès qu'il y obtint décida de son sort à Vienne, où il fut donné quelques mois après, aux applaudissements du public, nonobstant le penchant décidé de l'aristocratie viennoise, à cette époque, pour la musique italienne.

Après avoir quitté la direction de la musique du théâtre de Vienne, Spohr fit avec sa femme un voyage en Italie. Arrivé à Milan, il y donna plusieurs concerts et s'y fit applaudir. A Venise, il joua, au mois de février 1817, une symphonie concertante de sa composition avec Paganini. De là il alla à Florence, puis à Rome, et enfin à Naples, où il joua dans une représentation *gala*, en présence de la cour, au théâtre Saint-Charles. De retour en Allemagne par la Suisse, il donna des concerts à Bâle, puis à Carlsruhe, où il reçut des propositions pour prendre la direction du théâtre de Francfort et les fonctions de maître de chapelle. Il prit possession de ces emplois dans les premiers jours de 1818. Ce moment est celui où l'activité de Spohr dans la composition prit son plus grand essor.

Au commencement de 1819, cet artiste distingué fit un voyage à Paris, où il ne produisit pas autant de sensation, comme violoniste, que sa grande réputation le lui promettait. Ce fut alors que je le connus, et que je pus apprécier son mérite, en lui entendant exécuter ses quatuors chez Rodolphe Kreutzer. Nos premiers entretiens datent de cette époque : nous y soutenions des thèses très-opposées. Lui, calme, dogmatique et sentencieux, émettait l'opinion que la forme est le mérite le plus considérable de l'art; moi, ardent et passionné, je mettais l'inspiration au-dessus de toutes choses, bien que l'art d'écrire ait été de tout temps l'objet sérieux de mes études. C'est dans ce séjour à Paris que Spohr entendit pour la première fois les œuvres de Boccherini, lesquelles lui inspirèrent un mépris qu'il ne dissimulait pas, tandis que j'en admirais les pensées naïves et spontanées. A diverses époques, Spohr et moi nous nous sommes rencontrés, et toujours nous nous sommes retrouvés dans les mêmes dissentiments sur la valeur des œuvres musicales.

En quittant Paris, au mois d'avril 1819, Spohr se rendit à Londres. Plus heureux dans cette ville que dans la capitale de la France, il y joua deux fois aux concerts de la Société philharmonique et y excita la plus vive admiration par son talent sur le violon, ainsi que par ses compositions. Les journaux anglais lui accordèrent les plus grands éloges et le représentèrent, avec une exagération manifeste, comme le premier des violonistes de son époque. Ce premier voyage de Spohr en Angleterre fut une des circonstances les plus heureuses de sa vie. Le bruit du succès qu'il y avait obtenu se répandit en Allemagne et y augmenta sa renommée. En 1822, il entra au service du duc de Hesse-Cassel en qualité de maître de chapelle; titre qui, plus tard, fut changé en celui de *directeur général de la chapelle électorale*. Pendant une longue suite d'années, Spohr exerça une sorte de domination en Allemagne. Il y avait peu de grandes fêtes musicales qu'il ne fût chargé de diriger. On le trouve remplissant cette mission à Halberstadt en 1828 et 1835, à Nordhausen en 1829, à Aix-la-Chapelle en 1840, à Lucerne en 1841, à Brunswick en 1844, à Bonn, pour les fêtes de l'inauguration de la statue de Beethoven, en 1845, et en plusieurs autres lieux, à des dates antérieures ou postérieures; par exemple, à Norwich (Angleterre), en 1839, à Manchester en 1845. En 1852, il fut appelé à Londres une quatrième fois pour y diriger la mise en scène de son *Faust*. Il y fut chargé aussi de la direction des concerts de la Société philharmonique. On reconnaissait en lui le grand musicien lorsqu'il tenait le bâton de mesure. Il imprimait à l'exécution beaucoup de correction et d'ensemble, mais il y avait dans son impulsion plus d'intelligence que de sentiment, plus de puissance rhythmique que de délicatesse et de coloris.

Comme fondateur d'une école de violon, Spohr mérite de grands éloges; car on peut dire qu'avant lui l'Allemagne ne possédait que celle de Benda, bien inférieure à la sienne sous

les rapports de la sonorité et du mécanisme de l'archet. Spohr fut, à certains égards, le continuateur de son professeur Eck; mais il alla beaucoup plus loin que lui. Il a formé un grand nombre d'élèves, qui tous ont été ou sont encore des artistes distingués. Sa manière était large et vigoureuse; il avait une justesse satisfaisante, même dans les plus grandes difficultés; mais il laissait désirer plus de charme et de grâce. Spohr a exposé les principes de son école dans un bon ouvrage qui a pour titre : *École de violon en trois parties* (*Violinschule, in drei Abtheilungen*); Vienne, Haslinger, 1831, un volume gr. in-4° de deux cent cinquante pages, avec le portrait de l'auteur. Cet ouvrage a été accueilli avec beaucoup de faveur par tous les violonistes de l'Europe.

Les compositions de Spohr, la plupart de grandes dimensions, sont au nombre de près de *cent soixante*. Parmi les plus importantes, on remarque neuf opéras, à savoir : 1° *Alruna*, qui fut écrit en 1816, mais dont l'ouverture seulement est connue; elle fut exécutée en différentes circonstances à Frankenhausen, Cassel et Berlin. 2° *Le Duel des Amants* (Der Zweikampf mit der Geleibten), représenté à Francfort, en 1819. 3° *Faust*, opéra romantique en trois actes, écrit à Vienne, en 1814, représenté pour la première fois à Francfort, en 1818, puis dans toutes les villes de l'Allemagne et à Londres. 4° *Zémire et Azor*, représenté pour la première fois à Francfort, en 1819, avec peu de succès, mais qui fut joué ensuite à Leipsick, à Vienne, à Munich, à Cassel, à Amsterdam et dans plusieurs autres villes. 5° *Jessonda*, joué à Cassel, en 1823, et qui est considéré comme le meilleur ouvrage dramatique de son auteur; son succès a été populaire dans toute l'Allemagne, et partout il a été repris plusieurs fois. 6° *Der Berggeist* (l'Esprit de la montagne), représenté pour la première fois à Cassel, en 1825. 7° *L'Alchimiste*, à Cassel, en 1832. 8° *Pietro d'Albano*, dans la même ville, en 1834, mais qui ne réussit pas. L'ouverture seule a été exécutée à Leipsick, à Berlin et à Vienne. 9° *Les Croisés* (Die Kreuzfahrer), grand opéra en trois actes, de Kotzebue, écrit en 1838, pour le théâtre de Cassel, mais représenté seulement en 1845, et à Berlin, en 1848. 10° *L'Allemagne délivrée* (Das befreite Deutschland), oratorio scénique. Quatre oratorios de Spohr sont connus : les trois premiers ont été particulièrement estimés en Allemagne. Le premier a pour titre : *Die letzten Dinge* (la Fin de toute Chose), composé pour Vienne et exécuté dans cette ville en 1829, puis dans un grand nombre de villes en Allemagne et dans les fêtes musicales en Hollande, en Angleterre, à Dantzick et à Copenhague. Le deuxième oratorio, intitulé : *Des Heilands letzte Stunden* (les Derniers moments du Sauveur), a été exécuté pour la première fois à Cassel, en 1835. *La Chute de Babylone* (Der Fall Babylons), troisième oratorio, fut écrit pour la même ville et exécuté en 1840. Je n'ai pas la certitude que *le Jugement dernier*, indiqué par des journaux allemands comme un autre oratorio de Spohr, ne soit pas le premier, sous un autre titre.

Des messes solennelles, des hymnes, des psaumes, des cantates, et des chants à quatre voix d'hommes sans accompagnement, ou à voix seule avec piano, font aussi partie de l'œuvre de Spohr. Les diverses séries de sa musique instrumentale sont plus considérables encore : on y compte dix grandes symphonies : n° 1 (en *mi* bémol); n° 2 (en *re* mineur); n° 3 (en *ut* mineur); n° 4 connu sous le titre : *Die Weihe der Tœne* (la Consécration de la musique); n° 5 (en *ut* mineur), écrite pour les concerts spirituels de Vienne et exécutée dans cette ville, en 1838; n° 6 (en *sol*), connue sous le titre de *Symphonie en style historique*; n° 7, à deux orchestres (en *ut*), qui a pour titre : *L'Élément terrestre et l'élément divin dans la vie humaine* (Irdisches und Gœttliches im Menschenleben); n° 8, intitulée : *Les Quatre Saisons*; n°s 9 et 10 (inédites). Indépendamment des ouvertures de ses opéras, Spohr en a écrit quatre, dont trois pour les concerts et une pour le drame de *Macbeth*. De plus, on compte dans ses œuvres instrumentales : trente-trois quatuors pour des instruments à archet; quatre doubles quatuors pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles; un sextuor pour deux violons, deux altos et deux violoncelles; sept quintettes pour des instruments à cordes; un *nonetto* pour violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse; un *ottetto* pour violon, deux altos, violoncelle, clarinette, deux cors et contrebasse; quinze concertos de violon avec orchestre; deux concertos pour clarinette et orchestre; un quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson; un autre quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle; un septuor pour piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, cor et basson; cinq trios pour piano, violon et violoncelle; trois duos pour piano et violon; quatre pots-pourris pour violon et orchestre;

des sonates pour harpe et violon; des rondeaux *idem;* des fantaisies pour la harpe seule; trois cahiers de morceaux de salon pour piano, et quelques bagatelles de différents genres. Telle est l'immense production du talent de Spohr! La France, Paris surtout, en ignore presque l'existence. On rapporte que ce savant artiste, ayant fait, en 1843, un second séjour à Paris, lorsqu'il se rendait à Londres, y vit quelques artistes au nombre desquels étaient Auber, Halévy et Habeneck, et laissa percer dans sa conversation le regret de n'être pas connu du public français. Chacun voulut lui persuader qu'il se trompait à cet égard, et l'idée vint aussitôt à Habeneck de lui prouver que ses grandes compositions étaient non-seulement connues, mais estimées à Paris, en faisant exécuter devant lui, par l'orchestre du Conservatoire, sa quatrième symphonie (*la Consécration de la musique*). L'orchestre se réunit et joua cet ouvrage pour l'auteur, seul auditeur de l'exécution. A son entrée dans la salle, Spohr fut accueilli par les acclamations de tous les artistes, et tous rivalisèrent de zèle et de talent pour rendre avec toute la perfection possible les intentions du compositeur. Ce fut pour lui une grande jouissance; un hommage si flatteur rendu par l'élite des artistes parisiens lui causa une vive émotion. Toutefois, il ne faut pas s'y tromper, cet hommage était simplement un trait d'exquise politesse française. Le fait est que la symphonie avait été plusieurs fois mise en répétition, et que, connaissant le goût des habitués des concerts du Conservatoire, Habeneck n'avait pas osé la leur faire entendre.

A quelle cause faut-il attribuer ces préventions ou cette indifférence pour l'œuvre d'un grand musicien? Certes, on ne peut en accuser la légèreté de goût si souvent reprochée à la nation française; car si l'éducation musicale des masses a été longtemps négligée en France, il s'y trouve assez d'intelligence de l'art dans une partie de la société pour comprendre le mérite des productions sérieuses: rien ne le prouve mieux que l'enthousiasme qui se manifesta partout où les œuvres géniales d'Haydn, de Mozart et de Beethoven sont rendues avec le fini nécessaire. Mais là précisément se trouve l'explication de la froideur des artistes et des amateurs français pour la musique de Spohr: comparée à celle des trois grands hommes qui viennent d'être nommés, elle ne peut occuper que le second rang; or, il est dans la nature de l'esprit français de ne point admettre de second ordre dans les choses qui aspirent aux honneurs classiques. Cette nation accepte fort bien l'usage de choses d'un mérite inférieur lorsqu'elles sont simplement destinées à l'amuser, pourvu qu'elles atteignent leur but; mais ce qui prétend à une plus haute destinée doit avoir, pour lui plaire, le charme des idées, le cachet de l'originalité ou le caractère de la grandeur. Le pédantisme des formes scientifiques, lorsqu'il ne se dissimule pas sous le patronage de ces précieuses qualités, lui est antipathique. En Allemagne, en Angleterre, il n'en est pas de même, ou du moins il en a été longtemps autrement: une certaine allure scolastique y avait autrefois bon air, et la forme y a toujours eu de nombreux partisans. D'ailleurs, l'usage qu'on a constamment fait sur le Rhin et au delà de la musique sérieuse, depuis la chapelle princière jusqu'au plus modeste salon, y fait attacher du prix à la multiplicité ainsi qu'à la variété des œuvres. On y aime à tout connaître, et l'autorité des noms basés sur les ouvrages de grande dimension y est considérable.

Ce serait à tort qu'on se persuaderait en France que le talent de Spohr ne se recommande pas par un grand mérite; sans parler de la forme qui, dans tous ses ouvrages, accuse une rare intelligence et une grande expérience, on y trouve les qualités individuelles du style. Cet artiste a sa manière personnelle; il n'est pas copiste et ne manque pas de mélodie; ce qui lui fait défaut, c'est le trait inattendu, aussi bien que la conception d'un seul jet. On sent trop le travail dans sa musique, et souvent le charme en est absent. Toutefois, bien qu'il n'ait pas possédé un de ces génies de premier ordre qui caractérisent une époque de l'art, c'est un grand musicien, qui a des instants heureux, et qui manie les voix et les instruments avec une rare dextérité.

Spohr fut marié deux fois. Sa première femme, Dorothée Scheidler, née à Gotha, le 2 décembre 1787, fut, comme on l'a vu précédemment, une artiste fort distinguée sur la harpe, et brilla dans les concerts donnés par elle et son mari à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Munich, à Francfort et dans d'autres villes. Elle jouait aussi du piano avec beaucoup de talent; elle se fit souvent entendre en public sur cet instrument, après que sa mauvaise santé l'eut obligée à cesser de jouer de la harpe. C'est pour elle que Spohr a écrit son quintette pour piano et instruments à vent, œuvre 52[e]. Elle mourut à Cassel, le 20 novembre 1834.

La seconde femme de Spohr, née à Rudol-

stadt, était aussi pianiste et s'est fait entendre à Berlin, en 1845, et à Francfort, en 1847, dans des compositions de son mari.

Honoré de toute l'Allemagne pour son caractère respectable, Spohr fut décoré de l'ordre spécial du Mérite de Prusse, de celui de la Branche Ernestine de Saxe et de l'Aigle rouge. Il était membre correspondant de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Bruxelles, de l'Académie impériale de musique de Vienne, des Sociétés de *Sainte-Cécile*, de Rome, d'*Euterpe*, de Leipsick, et *Néerlandaise*, de Rotterdam, pour l'encouragement de la musique. Spohr est décédé à Cassel, le 22 novembre 1859, à l'âge de soixante-quinze ans.

**SPON** (Jacques), médecin et antiquaire, naquit à Lyon, en 1647, vécut à Montpellier, et fit un voyage intéressant en Orient et dans la Grèce, dont il a publié la relation. Il mourut à l'hôpital de Vevey, le 25 décembre 1685, à l'âge de trente-huit ans. On a de lui un ouvrage intitulé : *Recherches curieuses d'antiquités*; Lyon, 1683, in-4°; Spon y a inséré une *Dissertation des cymbales, crotales et autres instruments des anciens* (pages 146-158).

**SPONHOLZ** (Adolphe Henri), organiste de l'église Sainte-Marie, à Rostock, est né dans cette ville, le 12 mars 1803. Dès son enfance, il montra de rares dispositions pour la musique dans les concerts publics où il se fit entendre; cependant la volonté de ses parents le contraignit à négliger cet art pour se livrer à l'étude de la théologie. Après avoir passé les examens, il prêcha fréquemment, et déjà il était désigné comme pasteur, lorsqu'un dégoût invincible pour les fonctions ecclésiastiques lui fit abandonner tout à coup son état pour ses instruments et ses livres de musique. Sa première production, intitulée : *Études caractéristiques pour le piano*, indique du talent; elle l'a fait connaître avantageusement, et les ouvrages qu'il a publiés par la suite ont procuré à Sponholz la place d'organiste qu'il a occupée jusqu'en 1851, époque de sa mort, et lui ont acquis la sympathie de ses concitoyens. Il s'occupait spécialement de composition pour l'orchestre : on cite particulièrement une symphonie en *mi* majeur qu'il a écrite dans ses dernières années.

**SPONSEL** (Jean-Ulric), surintendant et pasteur à Burghernheim, dans l'électorat de Brandebourg, naquit le 13 décembre 1721, à Muggendorf, dans la principauté de Bayreuth, et mourut à Burghernheim, le 5 janvier 1788. Outre un très-grand nombre de sermons, et de traités de théologie ou de commentaires sur l'Écriture sainte, il a publié une histoire de l'orgue (*Orgelhistorie*, Nuremberg, 1771, in-8° de cent soixante-sept pages). C'est un ouvrage médiocre.

**SPONTINI** (Louis-Gaspard-Pacifique) (1), comte de **SANT'ANDREA**, naquit le 14 novembre 1774; à Majolati, village situé près de Jesi, petite ville des États romains, dans la Marche d'Ancône. Il fut le second fils de cultivateurs qui eurent cinq enfants : trois de ses frères furent prêtres, et l'aîné occupa pendant vingt-sept ans la position de curé à Majolati. Destiné aussi au sacerdoce par ses parents, Gaspard, dont la constitution était délicate, fut confié à son oncle paternel, Joseph Spontini, curé de la succursale de Jesi, qui, dès l'âge de huit ans, lui fit commencer les études littéraires indispensables pour l'état ecclésiastique; mais une circonstance imprévue fit connaître que telle n'était pas sa destination naturelle. Un facteur d'orgues de Recanati, nommé *Crudeli*, avait été appelé à Jesi pour la construction d'un instrument de cette espèce dans l'église où l'oncle de Spontini était desservant. Pendant la durée de son travail, cet homme, logé chez le curé, jouait quelquefois d'un clavecin qu'il y avait fait transporter. Ce fut une révélation pour Gaspard, qui, toujours près de l'artiste lorsqu'il jouait de cet instrument, l'écoutait avec une attention soutenue, et, pendant les absences de Crudeli, essayait d'imiter ce qu'il avait entendu. L'artiste eut bientôt compris qu'il y avait, dans l'organisation de cet enfant, le germe d'un talent qui ne tarderait pas à se développer; il en parla au curé, qui ne partagea pas son enthousiasme, et menaça son neveu de le punir s'il ne consentait à prendre l'habit ecclésiastique. Pour se soustraire au châtiment qui lui était réservé, Spontini s'enfuit à *Monte San Vito*, château placé dans le district d'Ancône, et où demeurait un frère de sa mère, qui consentit à le recueillir, et qui, plein de bonté pour lui, le mit sous la direction de Quintiliani, maître de chapelle de ce lieu, afin qu'il le guidât dans ses premières études musicales.

Après une année passée dans cette situation, Spontini retourna chez son oncle Joseph, qu'il affectionnait. Instruit par l'expérience, son parent n'insista plus pour faire

(1) Cette notice est refaite d'après des documents authentiques, d'après les journaux contemporains, et d'après des notices et brochures relatives à Spontini composées et étudiées.

de lui un prêtre et, voulant au contraire qu'il s'occupât sérieusement de l'étude de la musique, il le confia aux soins du chanteur Ciaffolatti et de l'organiste Menghini, pour qu'ils l'instruisissent dans leur art. Plus tard, il le fit entrer dans l'école de Bartoli, maître de la chapelle de Jesi, d'où Spontini passa dans celle du maître Bonanni, de la chapelle de Masaccio. Préparé par ces maîtres, il fut admis au conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, de Naples, lorsque ses parents l'envoyèrent dans cette ville, en 1791. Sala et Tritta y furent ses maîtres de contrepoint (1) : ses progrès furent rapides et bientôt il eut le titre de *maestrino* qui répond à celui de *répétiteur* des conservatoires de France et de Belgique. Ses premiers ouvrages furent des cantates et des morceaux de musique d'église qu'il allait faire exécuter dans les couvents de Naples et des environs.

En 1796, un certain Sismondi, qui était un des directeurs du théâtre *Argentina*, de Rome, ayant entendu à Naples de la musique de Spontini qui lui plut, l'engagea à écrire une partition pour son théâtre, et lui proposa de partir en secret du conservatoire et de l'accompagner jusqu'à Rome, ce qui fut accepté, parce que, à vingt deux ans, le désir le plus vif d'un jeune compositeur est d'écrire un opéra, et qu'on ne réfléchit guère à cet âge sur les conséquences d'une démarche inconsidérée. L'ouvrage écrit avec rapidité par Spontini avait pour titre *I Puntigli delle donne* : il eut un brillant succès qui fit taire les rumeurs occasionnées par sa fuite du conservatoire, et Piccinni, qui se montra plein de bienveillance en cette circonstance, fit rentrer le jeune artiste dans l'école, à son retour de Rome. Spontini écrivit sous la direction de ce maître son second opéra, intitulé *l'Eroismo ridicolo*, qui fut représenté à Rome, en 1797. Il fut suivi de *Il finto Pittore*, dans la même ville, en 1798; *Il Teseo riconosciuto*, à Florence (1798); *l'Isola disabitata*, ibid. (1798); *Chi più guarda men vede*, ibid. (1798); *l'Amore segreto*, à Naples (1799); *la Fuga in maschera*, ibid. (1798); *la Finta Filosofa*, ibid. (1799). Lorsque le royaume de Naples fut envahi par l'armée française, après la déroute de l'armée napolitaine, Spontini répondit à l'appel de la cour et se rendit à Palerme, sur le refus de Cimarosa, malade alors. Il y composa les opéras *I Quadri parlanti*, *Sofronia e Olindo*, *Gli Elisi delusi*, en 1800, et donna des leçons de chant. Le dérangement de sa santé l'obligea de quitter la Sicile, vers la fin de la même année. En 1801, il écrivit à Rome *Gli Amanti in cimento, ossia il Geloso audace*, puis il fut appelé à Venise, où il composa, pour la célèbre cantatrice Morichelli, *la Principessa d'Amalfi*, dont le titre fut changé en celui d'*Adelina Senese*, parce que, dans les opinions de cette époque, il ne fallait plus parler de princesses. Après ces ouvrages, il donna dans la même ville *le Metamorfosi di Pasquali*. De Venise, Spontini ramena son père à Jesi, puis il retourna à Naples d'où il s'embarqua pour Marseille avec une famille dont il était devenu l'ami intime à Palerme. Il séjourna quelque temps à Marseille, fréquentant les maisons de quelques banquiers et négociants, qui lui donnèrent des lettres de recommandation pour Barillon, Michel, Récamier, et autres notabilités financières de cette époque. Spontini arriva à Paris, en 1803 : il y donna d'abord des leçons de chant. Je le connus alors chez un facteur de pianos de second ordre qui demeurait rue Sainte-Avoye, où il venait quelquefois. Il était plein de confiance dans son avenir : la suite de sa carrière prouva qu'il ne s'était pas trompé.

Un de ses premiers soins fut de faire représenter au Théâtre Italien un de ses opéras écrits en Italie : il fit choix de *la Finta Filosofa*, qui avait été joué à Naples, en 1799. La première représentation fut donnée au mois de février 1804. Bien accueilli, cet opéra obtint quelques représentations où brillèrent les talents de Nozzari et de madame Belloc. Spontini fut moins heureux à l'Opéra-Comique, où il fit représenter, vers la fin de mars de la même année, l'opéra en un acte intitulé *Julie*. Un faiseur de livrets, nommé *Jars*, était l'auteur de cette pièce dénuée d'intérêt et mal faite. L'ouvrage tomba et disparut du répertoire; mais Spontini y fit faire des changements, corrigea lui-même sa musique, et fit reparaître la pièce, le 12 mars 1805, avec le nouveau titre de *Julie, ou le Pot de fleurs*. Ce fut alors qu'on en grava la partition, quoique sa reprise n'eût pas été beaucoup plus heureuse que sa première apparition. Quelque peu importante que paraisse cette production dans la carrière de l'auteur de *la Vestale*, elle est néanmoins d'un grand intérêt, parce qu'en l'absence de toutes les partitions d'opéras composées par Spontini en Italie, qu'il serait dif-

(1) Plusieurs biographes ont suivi le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, où il est dit qu'un des maîtres de Spontini au Conservatoire de Naples fut *Traetta*, mort deux ans avant qu'il y arrivât; ces biographes ont confondu *Traetta* avec *Tritta*.

ficile de trouver aujourd'hui, elle permet de connaître son point de départ, et d'apprécier la prodigieuse transformation qui s'est opérée tout à coup dans les facultés de cet homme extraordinaire. A l'examen de la partition de *Julie*, il est évident pour tout connaisseur que le style est celui des opéras italiens écrits dans les vingt-cinq dernières années du dix-huitième siècle, et qu'on y trouve en abondance les formes de la musique de Guglielmi, de Cimarosa et de Paisiello. Le sort peu fortuné de *Julie* avait décidé Spontini à prendre une prompte revanche dans un ouvrage plus important; il crut en avoir trouvé l'occasion dans *la Petite Maison*, opéra-comique de *Dieulafoy* et de *Gersaint*, dont le livret lui avait été donné pour qu'il en fit la musique. La rapidité qui s'était fait remarquer précédemment dans ses travaux ne lui fit pas défaut dans cette circonstance, car les mois d'avril et de mai 1804 lui suffirent pour écrire la partition de cet ouvrage en trois actes, qui fut joué le 23 juin de cette année. Malheureusement le sujet de cette pièce était mal choisi pour cette époque, car il présentait un tableau de mœurs licencieuses en désaccord avec les idées de moralité qui caractérisaient le temps du consulat. Dès le premier acte, une opposition formidable se manifesta contre la pièce (1). Elleviou, chargé du rôle principal, ayant eu l'imprudence de narguer le public, dans le jugement qu'il portait de l'ouvrage, fit monter l'irritation du parterre jusqu'à la frénésie, et provoqua une des scènes les plus tumultueuses qu'il y ait eu au théâtre. L'ouvrage ne fut pas achevé.

L'époque où Spontini arriva à Paris était la moins favorable pour ses débuts, car il y avait alors parmi les musiciens français, et surtout parmi les professeurs et élèves du conservatoire, une ligue sérieuse et forte contre les compositeurs italiens et contre la musique de leur école. Diverses circonstances avaient amené cet état de choses. Et d'abord, l'opéra-comique avait été envahi depuis plusieurs années par Bruni, Tarchi, Della Maria et Nicolo Isouard, lesquels, n'ayant eu que de médiocres succès dans leur patrie, étaient venus chercher une meilleure fortune à Paris, et qui, avec la facilité traditionnelle des compositeurs de leur école, improvisaient les partitions d'opéras, et remplissaient une grande partie du répertoire. D'autre part, depuis 1801, un théâtre d'opéra italien s'était établi, faisant concurrence à l'Opéra-Comique et même à l'Opéra. Ce théâtre avait ses habitués qui exaltaient le mérite de la musique italienne et dépréciaient les œuvres des compositeurs français. Les anciennes querelles de la musique nationale et des Bouffons de 1752 semblaient près de se renouveler. Déjà Méhul avait donné le signal de l'opposition dans son opéra-comique de *l'Irato*, considéré alors comme une critique de la musique italienne, à laquelle pourtant il ne ressemble guère. Ce fut dans ces circonstances qu'arriva Spontini : le parti des compositeurs nationaux ne vit en lui qu'un de ces artistes ultramontains dont la présence à Paris était incommode et nuisible. Geoffroi, dont le talent d'écrivain et de critique brillait dans le *Journal des Débats*, et qui connaissait la musique par l'ancien opéra français, se montrait, dans ses feuilletons, fort hostile à la musique des Italiens. Son compte rendu de la représentation de *la Petite Maison* ne fut pas moins désagréable pour l'auteur de la musique que pour ceux des paroles.

Peu de jours après cet échec, Spontini trouva une large compensation dans le poëme de *la Vestale*, que lui remit Jouy. Ce poëme, dont Chérubini n'avait pas compris le mérite, et qu'il avait rendu, après avoir longtemps hésité à le mettre en musique, ce poëme, dis-je, était pour le jeune musicien la plus haute faveur qu'il pût recevoir, car il allait lui fournir l'occasion de mettre en évidence une puissance de génie que lui-même ne croyait peut-être pas posséder. Dès ce moment, une liaison intime s'établit entre les deux auteurs. Elle eut pour premier résultat de les faire préluder à la mise en scène du grand opéra par un ouvrage moins important composé pour l'Opéra-Comique, et qui fut représenté à la fin de décembre 1804. Cette fois, Spontini fut plus heureux et sortit enfin de la série de mésaventures qu'il avait éprouvées au théâtre depuis son arrivée à Paris : *Milton*, en un acte, obtint un brillant succès au théâtre Feydeau. En homme né pour être grand artiste, le compositeur avait tiré profit des attaques de ses ennemis; son style avait pris plus d'ampleur; sa manière avait acquis de la variété, et son harmonie était devenue plus nourrie et plus correcte. L'ouvrage, repris plusieurs fois, a toujours été entendu avec plaisir, et la traduction allemande que Spon-

(1) Une note manuscrite, que j'ai sous les yeux, attribue cette opposition à une cabale du Conservatoire; c'est une erreur. J'étais à la représentation, et quoique je fusse sorti du Conservatoire depuis un an, après avoir terminé mes études de composition, je connaissais tous les professeurs et la plupart des élèves, et je ne les aperçus pas dans cette soirée. L'opposition du Conservatoire de Paris contre Spontini ne fut que trop réelle; mais elle se constitua un peu plus tard.

tini en fit faire plus tard a été jouée dans plusieurs villes, notamment à Vienne, Dresde et Weimar.

Occupé sérieusement de sa carrière de compositeur dramatique, Spontini avait abandonné les leçons de chant. D'heureuses liaisons de société lui avaient d'ailleurs procuré la place de directeur de la musique de l'impératrice Joséphine, position incompatible avec celle d'accompagnateur du théâtre. Ce fut cette position qui le fit triompher d'une multitude d'obstacles dans l'entreprise la plus importante de sa vie, à savoir la mise en scène de son grand opéra *la Vestale;* car il trouva dans la bonté naturelle et active de l'impératrice une protection sans laquelle son talent ne serait peut-être pas parvenu à se faire connaître. Il ne négligeait aucune occasion qui pouvait fixer sur lui les regards de cette princesse déjà disposée en sa faveur par une bienveillance naturelle : il s'en présenta bientôt une qui lui fut favorable. Tous les théâtres de Paris s'étaient empressés de célébrer la gloire de Napoléon après la victoire d'Austerlitz : à la demande de Spontini, Balocchi écrivit pour lui la poésie d'une cantate intitulée *l'Eccelsa Gara,* qui fut exécutée au théâtre Louvois, le 8 février 1806. Le sujet de cette cantate était assez fade. Apollon et Minerve, descendus aux champs Élysées, invitaient les plus célèbres poëtes de la Grèce, de Rome et de l'Italie, à célébrer la gloire de la France; Homère, Virgile et le Tasse se disputaient cet honneur; mais Apollon les mettait d'accord en disant que ce n'était pas trop de tout le Parnasse pour chanter dignement le plus grand homme des temps anciens et modernes; alors les muses s'unissaient en chœur aux poëtes pour chanter des hymnes où toutes les hyperboles de la louange étaient accumulées.

L'impératrice fut touchée de cet hommage et des applaudissements que le public y donna : Spontini en fut récompensé par une protection qui le fit triompher de la formidable opposition organisée contre lui; opposition qu'il trouva à son poste lorsqu'il fit exécuter un oratorio de sa composition dans un des concerts spirituels donnés au théâtre Louvois pendant la semaine sainte de l'année 1807. Les jeunes musiciens rassemblés au parterre pendant l'exécution de cet ouvrage mirent d'autant plus d'obstination à la troubler, que les répétitions de *la Vestale* étaient commencées, et que tout annonçait la prochaine mise en scène de ce grand opéra. Les éclats de rire et les huées scandaleuses de ces jeunes gens couvrirent la voix des chanteurs et même la sonorité de l'orchestre, de telle sorte, qu'il fut impossible d'apprécier le mérite de la composition, et que l'exécution ne fut pas même achevée.

Jusque-là, les ennemis de Spontini semblaient triompher parce qu'ils avaient formé contre lui une coterie qu'ils se persuadaient représenter l'opinion publique; erreur qu'on voit souvent se reproduire dans les prédictions de chutes ou de succès. Mais le jour qui devait faire finir toutes ces intrigues, et mettre en évidence la transformation du talent du compositeur, approchait. Bien des difficultés s'étaient élevées dans le sein même de l'administration de l'Opéra. La priorité de représentation avait été demandée pour *la Mort d'Adam,* opéra de Lesueur, reçu depuis longtemps, et l'empereur, à qui l'on avait appelé d'un tour de faveur accordé à *la Vestale* sur la demande de l'impératrice Joséphine, avait décidé en faveur de l'auteur des *Bardes.* Cependant la partition de *la Mort d'Adam* ne se trouva pas prête quand il fallut la donner au copiste, et Spontini sut profiter de cet incident plus reconquérir son tour de représentation. Les répétitions de l'ouvrage avaient commencé; mais là de nouvelles préventions s'élevèrent, à cause de l'obscurité qui environnait les premières pensées de l'auteur; car cet homme, entièrement livré aux traditions de la musique italienne de son temps, lorsqu'il était arrivé à Paris, cet homme, dis-je, s'était tout à coup révélé à lui-même dans ce qu'il y avait en lui d'original et de créateur, et avait en quelque sorte changé de nature le jour où il avait été appelé à composer une tragédie lyrique pour la grand opéra. Au lieu de l'ancienne facilité qui lui avait fait improviser ses opéras italiens et ses premiers ouvrages français, il en était venu à une conception profonde, mais laborieuse. Devenue l'objet de ses méditations, l'expression forte et vraie des sentiments dramatiques domina toutes ses idées; mais l'inhabitude des formes qui pouvaient réaliser cette expression était cause que ce qui était senti avec énergie par le compositeur ne se traduisait que d'une manière obscure dans la premier jet de sa pensée. De là venait que sa vigoureuse inspiration ne se présentait quelquefois que sous l'aspect d'un travail péniblement élaboré. C'est en cet état qu'il livrait aux copistes la plupart des morceaux de sa *Vestale.* Mis à l'étude, ces morceaux présentaient aux chanteurs et aux musiciens de l'orchestre de

grandes difficultés; de là les sarcasmes des exécutants mal disposés pour lui, et les bruits défavorables à l'ouvrage qui se répandaient de proche en proche. Bien que Spontini en reçût des impressions pénibles, il ne se laissait point ébranler dans son sentiment intime. Dès qu'il avait acquis la conviction des défauts d'un morceau, il se remettait à l'œuvre, revoyait sa pensée primitive, l'éclaircissait, la dégageait de son entourage hétérogène, resserrait les phrases ou leur donnait plus de développement, en améliorait le rhythme et la modulation, et par degrés il arrivait à la réalisation du sentiment dramatique dont il était animé. C'est ainsi que tour à tour les diverses parties de la partition de *la Vestale* parvinrent à leur maturité. Celui qui écrit ces lignes a été témoin oculaire de ce travail dont il suivait les progrès dans l'intérieur même du théâtre de l'Opéra; ce fut pour lui une étude intéressante.

Les hommes du métier qui se livrèrent à l'examen de la partition de cet opéra, lorsqu'elle fut publiée, n'en comprirent pas d'abord le succès, parce qu'au lieu d'en saisir le côté de l'originalité, de l'inspiration et de l'expression sentimentale, ils s'attachèrent de préférence au matériel de l'art d'écrire. Or, il faut bien le dire, il y règne un certain embarras que tous les efforts de Spontini n'ont pu faire disparaître, parce que les procédés ordinaires de l'art ne lui fournissaient pas de moyens suffisants pour certains accents intimes dont il avait conscience, sans en avoir la conception parfaitement claire. Dans l'allure des voix et des instruments, on trouve à chaque instant des emprunts faits par une partie à une autre, d'où résultent des pauvretés d'unissons et d'octaves en séries d'autant plus remarquables, que la partition est écrite en général avec une certaine affectation de combinaisons dans les dessins de voix et des instruments. En divers endroits, les dissonances n'ont pas leur résolution normale; enfin, les modulations ne sont pas toujours assises sur le point d'appui qui devrait faire sentir la relation des tons qui se succèdent; mais la concession faite de ces imperfections de métier, que de beautés dans les accents mélodiques, dramatiques, expressifs, et même dans les effets de cette instrumentation dont le premier aspect offre si peu de clarté! Que de sentiments vrais et de véritable inspiration dans l'hymne *Fille du ciel*, où la catastrophe d'un amour fatal se fait déjà pressentir; dans ces complaintes si tendres, *Hélas, l'Amour*, et *Licinius, je vais donc;* dans cette grande et magnifique scène, *Impitoyables dieux!* dans ce duo, *Quel trouble, quel transport!* dans ce finale si énergique et si riche d'émotions qui termine le second acte; dans cette prière, *O des infortunés déesse tutélaire;* enfin, dans ce dernier chant, *Adieu, mes tendres sœurs!* Voilà les qualités essentielles qui émurent le public entassé dans la vaste salle de l'Opéra, et portèrent son enthousiasme jusqu'à l'exaltation, pendant la première et solennelle représentation du 15 décembre 1807; voilà ce qui a fait que ce même ouvrage a rencontré la même sympathie chez toutes les nations; voilà ce qui en a prolongé le succès jusqu'à ce que les grands acteurs lui eussent fait défaut, et que les traditions nécessaires à son exécution se fussent perdues. Avec une *Julia* telle que madame Branchu, une grande-prêtresse comme madame Maillard, un *Licinius* doué de la chaleur entraînante de Lainez; avec la belle et limpide voix de Lays dans le rôle de *Cinna;* enfin, avec l'imposante figure, la diction admirable, les gestes si nobles et les poses dramatiques de Dérivis dans le grand-prêtre, l'effet de *la Vestale* était irrésistible. Tel avait été cet effet, que l'attention publique fut distraite par le succès de *la Vestale* des grands événements qui venaient de s'accomplir par la paix de Tilsit, de l'invasion du Portugal par l'armée française, et des préparatifs de la guerre d'Espagne.

Le démenti donné par le succès universel de l'œuvre de Spontini à l'opinion de la plupart des musiciens, ne ramena pas immédiatement ceux-ci à des idées plus modérées sur le talent de l'auteur de *la Vestale;* ils se mirent au contraire à faire de l'opposition systématique au jugement du public, s'attachant à démontrer les imperfections matérielles de l'ouvrage, et fermant les yeux sur les beautés incontestables qui font oublier ces taches pendant l'exécution. Cependant l'époque fixée par Napoléon pour que l'Institut de France fît un rapport sur les ouvrages jugés dignes des prix décennaux, institués par son décret, était arrivée, et les chefs de l'opposition se trouvaient précisément parmi les juges du concours. La situation était embarrassante pour eux, car les deux ouvrages qui, par l'éclat de leur succès, pouvaient seuls prétendre à la distinction accordée par le gouvernement, étaient *les Bardes*, de Lesueur, joués en 1804, et *la Vestale*. Toutefois, *les Bardes*, nonobstant le mérite d'originalité qui se faisait remarquer

dans la partition, ne pouvaient balancer le succès universel de l'œuvre de Spontini, ni sa valeur réelle, au point de vue de l'effet dramatique. Lesueur s'était évidemment éloigné des formes habituelles dans son ouvrage; mais sa mélodie, son harmonie, ses modulations, causaient plus d'étonnement, par leur étrangeté, que de plaisir et d'entraînement. A vrai dire, le succès des représentations de son opéra ne s'était pas étendu au delà de l'enceinte des salles de spectacle; on n'en avait chanté les airs ou les morceaux d'ensemble ni dans les salons, ni dans les concerts. Enfin, après quelques années, l'oubli et l'abandon avaient succédé à l'éclat des représentations des *Bardes*. La musique de *la Vestale*, au contraire, indépendamment des effets entraînants de la scène, conservait tous ses avantages au piano et faisait briller les chanteurs dans les concerts. Comme celle des *Bardes*, elle avait un caractère saisissant d'originalité; mais cette originalité avait du charme et ne reposait pas uniquement sur des formes insolites. Quelles que fussent les préventions, il était impossible que la section de musique de l'Institut de France, chargée de prononcer entre les deux ouvrages, ne donnât pas la préférence à celui de Spontini. Bien qu'assez mal disposée pour lui, elle n'avait cependant pas à son égard les vieilles rancunes qui existaient entre elle et Lesueur. Méhul, Gossec et Grétry, qui composaient alors cette section de musique, désignèrent donc *la Vestale* pour le prix décennal qui devait être accordé au grand opéra le plus remarquable de cette époque, et la rédaction du rapport, dont Méhul eut la tâche, s'exprima en ces termes, consignés au *Moniteur*: « Cet opéra (*la Vestale*) a obtenu un succès » brillant et soutenu. Le compositeur a eu » l'avantage d'appliquer son talent à une com- » position intéressante et vraiment tragique. » Sa musique a de la verve, de l'éclat, souvent » de la grâce. On y a constamment et avec » raison applaudi deux grands airs d'un beau » style et d'une belle expression, deux chœurs » d'un caractère religieux et touchant, et le » finale du second acte, dont l'effet est à la » fois tragique *et agréable*. Le mérite incon- » testable et la supériorité du succès de *la* » *Vestale* ne permettent pas au jury d'hésiter » de proposer cet opéra comme digne du » prix. » Après cette déclaration solennelle, le pédantisme d'école dut se taire, et l'opposition alla toujours s'affaiblissant.

Désormais Spontini tenait un rang distingué parmi les compositeurs dramatiques qui brillaient sur les théâtres de France. Son association avec Jouy ne fut pas moins heureuse dans *Fernand Cortez* que dans *la Vestale*, car cet opéra, joué pour la première fois le 28 novembre 1809, obtint aussi le plus brillant succès. Le sujet de l'ouvrage a de l'intérêt comme tout ce qui se rapporte à la découverte et à la conquête de cette Amérique qui, plus tard, a exercé une si grande influence sur le sort des populations européennes. Toutefois, on a remarqué avec raison que l'enchaînement des situations a été si faiblement établi par les auteurs du poëme, que Jouy imagina, en 1816, d'intervertir l'ordre de succession des actes, et que l'ouvrage en fut amélioré, parce que, dans la première conception, le premier acte, trop puissant d'intérêt et d'effet, affaiblissait les autres. La musique, la beauté du spectacle et le talent des acteurs, eut en la plus grande part dans le succès de l'ouvrage. Sans atteindre à la hauteur de l'ensemble de *la Vestale*, la partition de *Fernand Cortez* renferme des beautés de premier ordre, au point de vue de la mélodie, de l'expression et de l'effet dramatique. Quelles que soient les révolutions de goût réservées par l'avenir à la musique de théâtre, quiconque aura le sentiment vrai de l'art ne pourra méconnaître le charme répandu dans divers morceaux de cette partition, l'originale conception de la plupart et leur force dramatique. Le duo, *Cher Telasco, daigne m'entendre*, l'hymne à trois voix, *Créateurs de ce nouveau monde*, l'air, *Hélas! elle n'est plus*, l'autre air si plein d'amour, *Arbitre de ma destinée*, le dernier duo, *Un espoir me reste*, et enfin, l'admirable scène de la révolte, qui commence par le chœur: *Quittons ces bords*, se feront remarquer dans tous les temps par leurs beautés beaucoup plus grandes que leurs défauts. On peut citer encore, comme des morceaux de grand mérite, l'ouverture, le finale du premier acte, les airs de danse et des récitatifs d'une grande vérité de déclamation. Le succès de *Fernand Cortez* mit le sceau à la réputation de Spontini, et lui donna dès lors une sorte d'autorité sur les destinées de l'Opéra, laquelle se maintint pendant plusieurs années.

La fortune semblait le conduire par la main. Admis depuis plusieurs années dans la famille des célèbres facteurs d'instruments Erard, où les artistes de talent trouvaient toujours un accueil bienveillant, il devint l'époux de la fille de Jean-Baptiste Erard, nièce de Sébastien. Cette union fut, pour Spontini, la source la plus pure de son bonheur, car il trouva dans

la compagne de sa vie une réunion de qualités précieuses qui en firent le charme, un esprit distingué, enfin, une bonté parfaite qui consola l'artiste dans les chagrins occasionnés par sa trop grande susceptibilité. Par ses vertus, par son admirable dévouement, par l'agrément et la solidité de son esprit, madame Spontini a toujours été l'objet du respect et de l'affection de ceux qui l'ont connue.

L'éclat des succès de Spontini lui fit obtenir, en 1810, la direction de l'Opéra italien, qui venait d'être placé au théâtre de l'Odéon, et qui, réuni à la Comédie, sous la direction de Duval, avait pris le nom de *Théâtre de l'Impératrice*. Le début du nouveau directeur, dans l'organisation du personnel chantant, fut de bon augure, car il y réunit les deux excellents ténors Crivelli et Tacchinardi, mesdames Barilli et Festa, enfin, les basses Porto et Angrisani, ainsi que Barilli, pour les rôles de bouffe non chantant. Ce fut avec cette compagnie remarquable qu'il fit entendre pour la première fois à Paris, le *Don Juan*, de Mozart, tel que l'a écrit l'illustre compositeur. L'année 1811 fit honneur à l'intelligente direction de Spontini; il mit beaucoup d'activité à varier le répertoire, donna une série de concerts qui furent bien accueillis, à cause des artistes distingués qui s'y firent entendre, et refit la plus grande partie de *la Semiramide*. Plusieurs airs et morceaux d'ensemble, qu'il écrivit pour cet ouvrage, eurent beaucoup de succès. Malheureusement le sort de l'Opéra italien était lié à celui du second théâtre français, que l'administration d'Alexandre Duval ne faisait pas prospérer. Les recettes faites par les chanteurs servaient à combler les vides de la caisse de la comédie; de là des récriminations incessantes de part et d'autre. Spontini ne dissimulait pas sa mauvaise humeur; il en résulta des scènes désagréables entre les administrateurs du Théâtre de l'Impératrice; elles se terminèrent, en 1812, par une décision aussi injuste qu'inintelligente de M. de Rémusat, surintendant des théâtres impériaux qui, au lieu de donner un successeur à Alexandre Duval, ôta la direction du Théâtre italien à Spontini. En 1814, le ministre de la maison du roi lui accorda le privilége du Théâtre italien, en dédommagement de l'acte arbitraire dont il avait été victime en 1812; mais madame Catalani ayant sollicité ce privilége, et Paer s'étant uni à elle pour en faire l'exploitation, Spontini, par des motifs qui ne sont pas connus, prit le parti de se retirer, moyennant une indemnité qui lui fut payée par madame Catalani.

La chute de l'empire, en 1814, avait changé la position de la plupart des artistes français; quelques-uns n'obtinrent pas immédiatement les faveurs de la nouvelle cour: Spontini fut de ce nombre, car il n'eut d'emploi ni comme surintendant de la chapelle du roi, ni comme directeur de la musique particulière. Lesueur passa de la chapelle de l'empereur dans celle du roi et en partagea la direction avec Martini, et Paer, après avoir dirigé les spectacles et les concerts de la cour impériale, porta son dévouement dans ceux de la royauté légitime. De cette manière, toutes les places se trouvèrent remplies, et Spontini n'eut plus rien à espérer que de son talent et de ses travaux pour la scène. Néanmoins, il ne montra pas de rancune, car il écrivit, dans l'esprit du nouvel ordre de choses, la musique de *Pélage, ou le Roi et la Paix*, opéra en deux actes, qui fut joué le 23 août 1814, et n'obtint que peu de succès. Ainsi qu'il arrive presque toujours à l'occasion de ces ouvrages de circonstance, ni Jouy, ni Spontini, n'eurent d'inspiration pour celui-là. Pour exciter la verve de ce compositeur, il fallait des sentiments énergiques ou passionnés, dramatiques et scéniques; mais il était l'homme le moins propre à chanter de fades louanges. Sa part de travail dans *les Dieux rivaux* n'eut pas plus d'importance. Cet opéra-ballet, qu'il écrivit avec Persuis, Berton et Kreutzer, à l'occasion du mariage du duc de Berry, fut représenté le 21 juin 1816, et presque aussi vite oublié que *Pélage*. Mais l'année suivante fut marquée par un véritable triomphe pour Spontini. Persuis venait de remplacer Choron dans la direction de l'Opéra; il avait à réparer les mauvais choix d'ouvrages mis en scène par son prédécesseur, et à faire oublier les chutes successives de la triste *Natalie*, de Reicha, de la reprise de *le Pommier et le Moulin*, de Lemoine, du ballet des *Sauvages*, et de *Roger, roi de Sicile*, de Berton. Convaincu de la nécessité d'employer le talent de Spontini comme la seule ressource de l'Opéra, à cette époque, Persuis commença par faire une reprise de *Fernand Cortez*, à laquelle il donna beaucoup d'éclat et de luxe. L'effet de l'ouvrage à la première représentation, donnée le 8 mai 1817, surpassa celui qu'il avait obtenu huit ans auparavant; ce fut une véritable ovation pour le compositeur. Le nouveau directeur de l'Opéra ne s'en tint pas là; car ayant résolu de remettre à la scène *les Danaïdes*, de Salieri, il chargea Spontini

d'en rajeunir la partition par quelques morceaux nouveaux, et l'engagea à écrire, sans délai, *la Colère d'Achille,* dont le poëme avait été reçu quelques mois auparavant, et *Olympie,* dont le livret était l'ouvrage de Briffaut et de Dieulafoy. Les airs ajoutés par Spontini à la partition des *Danaïdes,* et surtout une superbe bacchanale au troisième acte, firent retrouver dans cet ouvrage le génie qui avait produit *la Vestale* et *Fernand Cortez;* on y remarqua même une main plus ferme, une connaissance plus étendue des ressources de l'instrumentation. Cet opéra fut joué au mois d'octobre 1817; la beauté de la musique, le talent admirable de madame Branchu, le jeu intelligent et dramatique de Dérivis, la belle voix de Nourrit père; des ballets et divertissements pleins de mouvement, une mise en scène très-bien entendue, et la belle décoration de l'enfer, au dernier acte, procurèrent à cet ouvrage un succès d'enthousiasme longtemps soutenu.

*Olympie*, impatiemment attendue et jouée, enfin, le 15 décembre 1819, ne réalisa pas les espérances qu'avait données le nom du compositeur à ses nombreux admirateurs, et fut pour lui-même une source de déceptions et de chagrins. De tous les opéras qu'il avait fait représenter jusqu'à cette époque, *Olympie* était celui dont la conception avait été la plus laborieuse. La pièce avait été mal faite par les auteurs; la marche en était languissante; les situations dramatiques étaient péniblement amenées; les scènes, mal coupées pour la musique, étaient en grande partie remplies par un interminable récitatif; enfin, le compositeur lui-même n'avait plus retrouvé, en écrivant sa partition, la verve jeune et dramatique qui brille dans *la Vestale* et dans *Fernand Cortez.* Sombre et triste dans presque toute son étendue, *Olympie* manquait de variété dans le coloris. Les poëtes avaient conservé beaucoup de vers empruntés à la tragédie de Voltaire sur le même sujet, ce qui plaçait le musicien dans la nécessité de lutter à chaque instant contre la mesure défavorable du vers alexandrin. C'est ainsi qu'au lieu de l'air final énergique et mouvementé qu'aurait dû chanter Olympie, accompagnée par le chœur, les poëtes avaient terminé le rôle par un récitatif sur ces vers :

Toi, l'époux d'Olympie, et qui ne dut pas l'être;
Toi, qui me conservas par un cruel secours;
Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours;
Toi, qui m'a tant chérie, et pour qui ma faiblesse
Du plus fatal amour a senti la tendresse;
Tu crois mes lâches feux de mon âme bannis :
Apprends... que je t'adore... et que je m'en punis..
Cendres de Statira, recevez Olympie!

Ce langage peut être bon dans une tragédie; mais cela est affreux à mettre en musique : une scène d'opéra qui finit ainsi est nécessairement sans effet. *Olympie* était un ouvrage manqué, rempli de choses de ce genre. Spontini avait trouvé de belles inspirations au premier acte; mais l'opéra se refroidissait ensuite jusqu'à la fin, et le talent de madame Branchu ne parvint pas à ranimer l'intérêt.

Dès 1814, Spontini avait été honoré de la bienveillance du roi de Prusse : il composa alors plusieurs morceaux pour la musique militaire de la garde prussienne. Lorsque Frédéric-Guillaume III entendit, en 1818, *Fernand Cortez,* avec les changements faits dans les dispositions de l'ouvrage, il en fut charmé et prit la résolution d'attacher Spontini à son service. Le général de Witzleben, premier adjudant du roi, fut chargé de faire des propositions au compositeur pour la réalisation de ce projet; elles furent acceptées, et le contrat fut signé au mois d'août 1819. D'après ce contrat, Spontini devait partir immédiatement après la représentation d'*Olympie,* qu'il espérait donner à la fin du mois d'octobre; mais les lenteurs ordinaires du service de l'Opéra retardèrent la représentation jusqu'au 15 décembre. La saison d'hiver parut alors trop avancée pour entreprendre le voyage de Paris à Berlin qui, à cette époque, était long et pénible : Spontini obtint du roi de Prusse l'autorisation de retarder son départ jusqu'au printemps. Le compositeur employa ce délai à faire des changements à son *Olympie,* et concurremment à jeter sur le papier les premières idées pour un *Louis IX,* opéra qui avait été demandé par le ministre de la maison du roi, et auquel le roi Louis XVIII s'intéressait. Le sujet plaisait à Spontini, à cause du caractère de saint Louis, et de l'opposition de coloris qu'il entrevoyait entre le caractère des croisés et celui des musulmans; mais quand vint le moment du départ pour Berlin, le poëme n'était pas achevé, et le travail de cette pièce, étant interrompu, ne fut plus repris.

Lorsque des propositions avaient été faites à Spontini pour l'attacher à la cour de Berlin, l'auteur de *la Vestale* n'accepta pas le titre seul de maître de la chapelle royale, et demanda celui de *directeur général de la musique,* en tout ce qui tenait au service de la cour; nonobstant l'opposition et le crédit du comte de Brühl, intendant du théâtre royal et

de la chapelle, ces conditions furent acceptées. Le traitement attaché à la direction générale de la musique fut, dit-on, fixé à dix mille écus de Prusse (trente-sept mille cinq cents francs), outre d'autres avantages assurés à Spontini. Sa nouvelle position se composait de deux attributions, à savoir, la charge de compositeur de la cour, et la direction générale de la musique. Celle-ci comprenait l'opéra et le ballet, la musique de la chambre et les concerts, la musique militaire et la musique religieuse de la chapelle. Jamais tant d'autorité n'avait été donnée à un seul homme. Il est facile de comprendre que ce ne fut pas sans déplaisir que les artistes allemands virent de si grandes faveurs accordées à un étranger; cependant tout ce qui dépendait immédiatement du roi, soit dans la chapelle, soit à l'opéra, soit enfin dans la musique militaire, se soumit au nouveau pouvoir sans murmurer; mais une opposition sérieuse lui fut faite par l'intendant des théâtres, seul tout-puissant avant l'arrivée de Spontini, et qui ne put voir sans un vif chagrin une grande partie de son autorité passer en d'autres mains. Déjà, avant que le maître fût arrivé à Berlin, l'intendant avait fait retentir la presse saxonne de ses doléances et de ses réclamations, sous des noms supposés. L'opposition de ce personnage était d'autant plus redoutable qu'il disposait des faveurs de la subvention.

Dès son entrée en fonctions, Spontini écrivit une marche et un chant pour l'anniversaire de la naissance du roi, exécutés le 3 août 1820, par un grand nombre de voix à l'unisson avec accompagnement d'un corps complet de musique militaire et des instruments à archet. L'exécution de cet ouvrage fut dirigée par Spontini lui-même, et son effet fut accueilli par des transports d'enthousiasme : le roi, vivement ému, témoigna au compositeur sa satisfaction en termes affectueux (1). Déjà Spontini avait donné aux artistes de Berlin une haute idée de sa capacité comme directeur de musique, par la manière dont il avait fait exécuter son opéra de *Fernand Cortez*, le 28 juin précédent. La délicatesse des nuances et la précision qu'il donna à l'orchestre, ainsi qu'aux chanteurs et aux choristes furent remarquées par tous les spectateurs. Jamais l'Opéra de Berlin n'offrit un ensemble aussi satisfaisant, une exécution aussi parfaite, que sous la direction de l'auteur de *la Vestale* : ses ennemis mêmes n'ont jamais nié sa supériorité à cet égard.

(1) Ce chant, devenu populaire, a été publié sous ce titre : *Preussischer Volksgesang mit Vollstand türkischer Musik und d. Streichinstr*, Berlin, Schlesinger.

Spontini avait trouvé *la Vestale* montée et au courant du répertoire du théâtre royal, à son arrivée à Berlin : il lui tardait d'y faire entendre son *Olympie*, et de prendre sa revanche du peu de succès de cet ouvrage à Paris. Il s'occupa immédiatement de le faire traduire en allemand, et pour ce travail ingrat, il jeta les yeux sur le célèbre écrivain humoriste Hoffmann qui, bon musicien, était en état de bien appliquer les paroles à la musique. Spontini avait reconnu la justesse de quelques critiques faites à Paris de certains défauts de son opéra, particulièrement dans le dernier acte. Il fit refaire cet acte par Hoffmann sur un plan nouveau : les flots de champagne dont il abreuvait son poëte triomphèrent de la paresse de celui-ci. Spontini refit lui-même une grande partie de la musique et en prépara le succès par de nombreuses répétitions faites avec soin. Le 14 mai 1821, l'ouvrage fut représenté et bien chanté par Bader, Blum, Hillebrand, mesdames Milder et Schültz. Un luxe inaccoutumé de mise en scène, de costumes et de décorations, ajouta au charme de l'exécution, et des applaudissements unanimes furent prodigués à l'œuvre du compositeur. Spontini triomphait de ce retour de la faveur publique pour une partition qu'il affectionnait peut être plus que *la Vestale* et que *Fernand Cortez*, par cela même qu'elle lui avait coûté plus de travail, et qu'elle avait été moins heureuse à Paris.

Dans l'hiver de 1821, il écrivit, pour les fêtes de la cour, à l'occasion de la présence du grand-duc Nicolas et de la grande-duchesse, son épouse, à Berlin, l'opéra-ballet de *Lalla Rookh*, dont le sujet avait été pris dans le poëme de Thomas Moore. Plus tard, il se servit d'une romance, d'un petit chœur, d'une marche et de deux airs de ballet de cet ouvrage dans son opéra intitulé *Nurmahal, ou la fête de la rose de Cachemire*, ouvrage en deux actes dont le livret avait été fait par M. Herklotz, d'après la traduction allemande, très-estimée, que le bibliothécaire Spicker avait faite de *Lalla Rookh*, roman poétique de Moore. Cet opéra-ballet, écrit en huit semaines, paroles et musique, eut du succès et fut repris plus tard.

En 1822, Spontini usa du congé annuel stipulé dans son contrat avec la cour de Prusse pour visiter l'Italie et revoir le lieu de sa naissance, où il n'avait pas été depuis vingt ans; puis il se rendit à Paris. Le temps et ses succès en Allemagne lui avaient fait oublier les anciennes cabales de ses adversaires, et ce fut avec un vif plaisir qu'il se retrouva dans cette

grande ville, au sein de la famille à laquelle il s'était allié et de quelques amis dévoués. Jouy voulut profiter de son séjour à Paris et l'engagea à s'occuper de son opéra *les Athéniennes*, dont il avait écrit autrefois quelques morceaux; mais nonobstant les changements faits par M. Philarète Chasles au poëme de cet ouvrage, en collaboration avec Jouy, jamais la contexture du livret ne satisfit Spontini : le dénoûment, en particulier, lui parut toujours impossible et le découragea. Après sa mort, on n'a retrouvé que quelques fragments de sa musique sur ce sujet. Au mois de janvier 1823, il quitta Paris pour retourner à Berlin. Dans le courant de 1824, le roi demanda à Spontini un grand opéra pour fêter le mariage du prince royal (depuis lors Frédéric Guillaume IV, roi de Prusse). La difficulté consistait à trouver un poëme : plusieurs ouvrages allemands furent présentés au compositeur, mais aucun ne l'ayant satisfait, il demanda au roi l'autorisation de faire venir un littérateur de Paris, ce qui lui fut accordé. Celui qu'il avait en vue n'ayant pu venir à Berlin, on lui envoya Théaulon, qui, pourtant, n'avait rien de prêt, et qui même était à la recherche d'un sujet. Spontini et lui finirent par découvrir celui d'*Alcidor* dans un ancien livret d'opéra-féerie français écrit par Rochon de Chabannes. Théaulon se mit à l'ouvrage; mais Spontini était rarement satisfait de ce qu'il lui apportait. Il fallut souvent recommencer; l'ouvrage n'avançait pas, et le temps s'écoulait. Enfin, il devint évident qu'il serait impossible d'être prêt pour le 3 octobre, date fixée pour la représentation. On dut se borner à une cantate suivie d'un ballet. Théaulon retourna à Paris, laissant l'ouvrage seulement ébauché. Dans son embarras, Spontini prit le parti de faire lui-même le *scenario* de la pièce; un Français, homme d'esprit appartenant à la société distinguée, lui vint en aide en faisant les vers, le poëte allemand Herklotz fit la traduction, et l'opéra d'*Alcidor* fut représenté le 23 mai 1825, pour le mariage de la princesse Louise, troisième fille du roi, avec le prince Frédéric des Pays-Bas. Comme tous les sujets féeriques, *Alcidor* péchait par le défaut d'intérêt dramatique, élément nécessaire pour le génie de Spontini; sa musique était brillante; il s'y trouvait de bons chœurs et un trio en canon qui fut fort applaudi; néanmoins c'était un ouvrage faible comparé à ceux qui ont fait sa gloire. Après huit représentations, il y eut une interruption par le départ de madame Milder, qui avait un congé. *Alcidor* fut repris en 1829, en 1833 et en 1836, mais il n'eut chaque fois qu'un petit nombre de représentations.

A l'occasion du couronnement de l'empereur et de l'impératrice de Russie, la cour de Prusse demanda au directeur général de musique un hymne de fête, dont il fit une composition grandiose, exécutée le 18 janvier 1827, et répétée le 9 mai de la même année dans un concert. Ce fut aussi dans la même année que Spontini fit exécuter, pour la fête du roi, le premier acte de son opéra *Agnès de Hohenstaufen*, dont Raupach avait fait le livret. Il n'acheva cet ouvrage que deux ans après et en refit de nouveau une grande partie en 1837. La critique passionnée que fit Rellstab (*voyez* ce nom) du premier acte de cet ouvrage excita l'indignation du compositeur qui, malheureusement, ne sut pas se contenir, et qui se compromit par excès de sensibilité. Rellstab, homme d'esprit plus que musicien instruit, venait d'être chargé de la rédaction de la *Gazette de Voss*, à laquelle il donna de la popularité par le piquant de son style. Une haine contre Spontini, dont les motifs ne sont pas connus, la poussa à écrire de violents articles contre ce maître. Déjà il avait voulu publier une brochure intitulée : *Ueber die Theaterverwaltung Spontini's* (Sur l'administration théâtrale de Spontini), dans laquelle il affirmait que le directeur général de la musique de la cour écartait de la scène tous les ouvrages des compositeurs dont le talent lui donnait de l'ombrage, et que lorsqu'il était obligé d'en faire représenter un, il en négligeait la mise en scène, pour qu'il ne produisît pas d'effet, réservant tous ses soins pour ses propres opéras. La censure supprima cet écrit. Le ressentiment qu'en eut Rellstab se traduisit dans une satire accueillie par les frères Schott, de Mayence, et qui parut dans le quatrième volume de l'écrit périodique *Cæcilia* (p. 1 et suiv.), sous le titre : *Aus dem Nachlas eines junger Kunstler* (Extrait des papiers d'un jeune artiste). Un peu plus tard parut, dans le même recueil (tome VI, p. 1 et suiv.), une nouvelle intitulée *Julius*, également dirigée contre Spontini. Le nom du maître ne paraissait pas dans ces libelles; mais lui-même y était si bien peint par ses habitudes et par son langage, que personne ne s'y trompa. Tout ce qui pouvait blesser le cœur de l'artiste s'y trouvait réuni et disposé avec habileté. *Agnès de Hohenstaufen* fut une nouvelle occasion de dénigrement pour les sentiments haineux de Rellstab : il la saisit pour attaquer le maître

avec violence dans la *Gazette de Voss*. Dans son amère critique, il osa mettre en doute que l'auteur de *Lalla Rookh*, de *Nurmahal*, d'*Alcidor* et du dernier ouvrage fût celui de *la Vestale* et de *Cortez*. Blessé dans son bonneur comme dans ses sentiments d'artiste, Spontini demanda à la justice réparation des outrages du journaliste et de la diffamation de son caractère. Rellstab fut en effet condamné à quelques mois de détention. Il faut le dire, Spontini fut imprudent en cette circonstance; car le procès qu'il fit à Rellstab donna de l'importance aux attaques du journaliste. Autant la critique savante, polie et consciencieuse est respectable et a de portée, autant celle qui se puise dans de mauvaises passions et emploie les armes de la mauvaise foi est méprisée. Le silence, le dédain sont les seules ressources de l'artiste de mérite en butte aux traits de celle-ci. D'ailleurs Spontini aurait dû comprendre que Rellstab n'était pas isolé dans ses attaques, et qu'il y avait derrière lui tout un parti d'envieux dont le journaliste n'était que l'organe responsable. Loin d'être abattu par la condamnation, ce parti ne devint que plus ardent à poursuivre sa tâche de dénigrement et de calomnie. L'auteur de *la Vestale* en vit bientôt les effets dans une brochure piquante que Rellstab fit paraître à Leipsick sous ce titre : *Ueber mein Verhæltniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und General-Musik-Director in Berlin* (Sur mes rapports, comme critique, avec M. Spontini, en sa qualité de compositeur et de directeur général de musique à Berlin). En France, tout le bruit d'une affaire de ce genre est fini en huit jours; il n'en est pas ainsi en Allemagne : les années se succèdent avant qu'on en ait épuisé les commentaires. Les journaux s'occupèrent de la brochure de Rellstab et l'analysèrent en raison des dispositions des rédacteurs. Les luttes de part et d'autre furent sans doute bien ardentes, car l'affaire, commencée en 1826, agitait encore Berlin en 1830, et même longtemps après. On en a la preuve dans la défense de Spontini que Dorn, alors directeur de musique à Riga, et plus tard maître de chapelle chargé de la direction du théâtre royal de Berlin, publia en 1830, sous le voile de l'anonyme. Sa brochure avait pour titre : *Spontini in Deutschland oder unpartheiische Würdigung seiner Leistungen wærend seines Aufenthalts daselbst in der Letzten zehn Jahren* (Spontini en Allemagne, ou jugement impartial de ses travaux pendant les dix années de son séjour dans ce pays). Le ton sage et modéré de cet écrit et les connaissances dont l'auteur y fait preuve produisirent une impression favorable sur les esprits droits qui ne se mêlent pas aux intérêts de partis, mais n'imposèrent pas silence aux ennemis du compositeur. Le vieux levain fermentait encore en 1833, lorsque Charles-Frédéric Müller de Berlin publia un petit écrit sous le titre : *Spontini et Rellstab* (Berlin, Becbtold, in-16). L'auteur de cette brochure annonçait l'intention d'une grande impartialité : *Je ne suis pas plus l'ennemi de M. Spontini que l'ami de M. Rellstab*, dit-il, *et je veux, sans m'occuper de ce qui est étranger à la cause, ne parler que des faits*. Malheureusement, la suite de l'écrit ne justifie pas le début. M. Müller commence par établir que Spontini est artiste, et que, comme tel, il ne peut se soustraire à la critique; mais il oublie qu'autre *chose est la critique ou la diffamation*. Il croit que la vie privée seule doit être à l'abri des attaques de la presse : mais la vie publique de l'artiste ne doit pas être plus exposée aux fausses interprétations. Ses ouvrages seuls sont justiciables de la critique, si celle-ci a la capacité nécessaire pour leur appréciation; ce qui est fort rare.

L'irritation éprouvée par Spontini de tant de tracasseries s'augmenta malheureusement chaque année; cette irritation fut plus tard très-nuisible à ses intérêts. Cependant, il était bon, serviable, et plus généreux que ne le sont la plupart des artistes de notre temps. Au nombre de ses détracteurs et ennemis secrets se trouvaient beaucoup d'ingrats qu'il avait protégés. C'était à lui qu'était due l'institution de la caisse de secours pour les artistes du Théâtre-Royal; il en avait fourni les premiers fonds, et donnait chaque année, pour en accroître les ressources, le produit du concert annuel qui était un des avantages dont il jouissait comme en avaient joui tous les maîtres de chapelle ses prédécesseurs. Il y réunissait tout ce qui pouvait le rendre productif. Beaucoup de jeunes gens qui se destinaient à l'art, ou qui commençaient à s'y distinguer, avaient reçu de lui des secours ou des encouragements.

Les artistes du Théâtre-Royal de Berlin lui furent aussi redevables de bons conseils pour le développement et le perfectionnement de leur talent. On sait que l'art du chant est peu connu en Allemagne, et que les acteurs se font plus remarquer par leur sentiment dramatique que par la correction de leur vocalisation. Spontini, dont l'éducation musicale avait com-

mencé précisément par le chant, suivant l'ancienne méthode des écoles d'Italie, apprit à madame Milder, à mademoiselle Schætzel, à Bader, à Blume, à tous les chanteurs qui furent placés sous sa direction pendant vingt ans, à poser le son, à respirer, à bien articuler le chant, enfin à donner à leurs rôles le caractère qui seul pouvait réaliser la pensée des compositeurs. Son orchestre, dans lequel il avait réuni les meilleurs artistes, entre autres Mœser, comme chef des premiers violons et directeur de musique, les violoncellistes Hannsmann et Ganz, Baermann pour le basson, Hambuch pour le hautbois, Lenz pour le cor, et beaucoup d'autres; cet orchestre, dis-je, avait appris de Spontini l'art des nuances délicates et d'une précision parfaite. A la tête d'un grand orchestre et d'un chœur nombreux, l'auteur de *la Vestale* et de *Cortez* était un héros. Son talent en ce genre était si bien connu dans toute l'Allemagne, qu'il fut souvent sollicité de prendre la direction des fêtes musicales qui se donnaient dans différentes villes. Au festival organisé à Halle par Naue, directeur de musique à l'université, il excita le plus vif enthousiasme par la chaleur et l'intelligence de sa direction. L'université lui témoigna sa reconnaissance par le diplôme de docteur en philosophie et beaux-arts. Depuis que Spontini s'est retiré de la direction générale de la musique à Berlin, la décadence dans la valeur des chanteurs et dans le fini de l'exécution a fait voir qu'il était plus facile de l'obliger à s'éloigner d'une position enviée que de le remplacer.

Le premier engagement de Spontini avec le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, avait été contracté pour dix ans; il était arrivé à son terme le 28 mai 1830, mais il fut renouvelé pour dix autres années. A cette occasion, le roi lui accorda un congé pour visiter Paris et sa famille. Il en obtint un autre, en 1838, lorsqu'il se présenta comme candidat pour la place vacante à l'Académie des beaux-arts de l'Institut, après la mort de Paër. L'engagement qu'il prit alors de revenir à Paris lui fit obtenir sans peine l'élection qu'il désirait. Il partit d'abord pour l'Italie, se rendit à Jesi, et y fit don à la ville d'une somme de trente mille francs pour le rétablissement du mont-de-piété, qui avait été pillé et détruit à l'époque des conquêtes de l'armée française. Arrivé à Rome vers le milieu de novembre, il y fut présenté au pape par le cardinal Ostini, évêque de Jesi, et s'entretint longtemps avec le Saint-Père de la restauration de la musique d'église. Il conçut aussi, à la même époque, un plan pour la publication d'une grande collection de musique religieuse composée par les maîtres anciens les plus célèbres. Le programme en fut publié et les conditions de la souscription répandues par les journaux; mais déjà à cette époque, à l'exception de Baini, devenu vieux et uniquement occupé de Palestrina, il n'existait personne qui pût diriger une semblable entreprise, et celle-ci resta à l'état de projet. Après avoir ensuite passé quelque temps à Naples, Spontini retourna à Paris. A l'expiration de son congé, il partit pour Berlin. La mort du roi Frédéric-Guillaume III, au mois de juin 1840, fut pour lui la cause d'un profond chagrin. Le 24 du même mois, les chœurs réunis de l'Opéra, de la chapelle et des autres institutions musicales exécutèrent, sous la direction de Spontini, dans le palais neuf, à Potsdam, le *De Profundis*, de Gluck, le *Requiem*, de Mozart, et quelques morceaux choisis dans les œuvres de Hændel; cette musique, par sa beauté ainsi que par la perfection de l'exécution, produisit une profonde impression sur le roi et sur la cour.

Le deuxième engagement de dix ans, contracté par Spontini avec le feu roi était arrivé à sa fin depuis le mois de mai 1840. Son intention était de se retirer pour retourner à Paris, suivant la promesse qu'il avait faite à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. Le nouveau roi Frédéric-Guillaume IV avait l'intention de renouveler le contrat; mais les dégoûts que faisait éprouver à Spontini depuis quelque temps l'intendance générale des théâtres royaux, pour ressaisir ses anciennes attributions, lui fit prendre la résolution de demander l'autorisation de retourner en France. Le roi souscrivit à son désir; mais il voulut que le directeur général de sa musique conservât tous ses titres : il fixa généreusement sa pension à la somme annuelle de seize mille francs. Spontini s'éloigna de Berlin, dans le mois de juillet 1842, et se rendit en Italie

De retour à Paris, au mois de mai 1843, il fit des démarches auprès de l'administration de l'Opéra pour faire reprendre ses anciens ouvrages avec les soins et les études nécessaires; mais il n'y trouva pas de bon vouloir. Déjà, en 1841, il avait pu juger des mauvaises dispositions de cette administration lorsque le directeur (M. Duponchel), pour satisfaire au cahier des charges qui l'obligeait à remettre au répertoire d'anciens ouvrages, fit choix de *Fernand Cortez*. Spontini lui fit of-

frir de venir lui-même diriger les répétitions à Paris, lui proposant en outre de substituer au pitoyable dénoûment adopté à l'Opéra, celui qui avait été fait à Berlin, et demandant que la représentation fût retardée jusqu'au mois d'octobre, au lieu du mois d'août. Toutes ces propositions furent repoussées par le directeur de l'Opéra ; alors Spontini lui fil faire défense par huissier de jouer son ouvrage, ne voulant pas qu'il fût mal jugé sur une reprise sans étude et sans soins ; l'affaire fut portée au tribunal de commerce, qui donna gain de cause au compositeur. Sur l'appel interjeté par le directeur, on représenta à la cour royale que le droit accordé à un auteur de retirer un ouvrage resté longtemps au répertoire serait un précédent fâcheux qui causerait de grands embarras aux administrations de théâtre ; Spontini perdit son procès, et *Fernand Cortez* fut représenté de la manière la plus misérable. On comprend que, quelque justes que fussent ses réclamations, il n'avait rien à attendre d'une administration si mal disposée. Elle lui opposait l'empire de *la mode*. *La mode!* ce mot seul allumait la bile de l'auteur de *la Vestale*; il n'en voulait pas reconnaître la puissance en ce qui concerne la valeur des ouvrages d'art. Certes, il avait raison en ce sens, que le beau, caractérisé par ses attributs incontestables, est de tous les temps ; car s'il pouvait cesser un jour d'être réellement le beau, il ne l'aurait jamais été. Mais au théâtre, indépendamment des qualités essentielles de l'ouvrage représenté, à savoir l'inspiration et le sentiment, il y a des habitudes, des conventions, des formes qui, tour à tour, sont ou cessent d'être en usage, qu'on finit par ne plus comprendre et qu'on ne sait plus interpréter. N'avons nous pas vu naguère l'*Alceste*, de Gluck, travestie d'une manière ridicule, faisant naître l'ennui dans la vaste salle de l'Opéra, et appréciée à rebours du bon sens par la presse? L'état moral des populations exerce sur les dispositions des spectateurs des influences qui ne s'expliquent pas, mais qui ne sont pas moins réelles. Aux générations fiévreuses, il faut des commotions ; les idylles, si belles, si parfaites qu'elles fussent, ne leur donneraient que de l'ennui ; or, on sait comment se traduit l'ennui au théâtre. Au piano, dans des concerts, dans des circonstances spéciales, on pourra exciter la plus vive admiration pour des œuvres anciennes qui ne seront pas dans les tendances du jour. Spontini a vu lui-même un de ces élans spontanés de toute une assemblée lorsque, le 13 avril 1845, des fragments de sa *Vestale* furent exécutés dans un des concerts du Conservatoire de Paris ; jamais l'expression du plaisir et de l'admiration n'alla plus loin. Récemment encore le même effet s'est produit dans le même lieu ; mais le public des concerts du Conservatoire est composé d'artistes et d'amateurs instruits qui aiment l'art sérieux ; ce n'est pas lui qu'on rencontre au théâtre. L'illustre maître, me parlant de la musique qu'il entendait à l'Opéra depuis son retour, la qualifia de *féroce;* sans discuter la justesse de l'expression, on comprend que cette musique lui était antipathique. Il aimait l'art noble et ne pouvait se dissimuler qu'il rapportait ce goût en France au milieu des penchants démocratiques dont il avait horreur.

Spontini retrouvait de temps en temps des éclairs de son ancienne gloire ; c'est ainsi que des fragments de *la Vestale*, exécutés dans un festival, à Cologne, en 1847, n'y ont pas fait naître moins d'enthousiasme que des représentations du même opéra, dirigées par l'auteur, n'en avaient excité à Dresde, en 1844. A Copenhague, cet ouvrage avait fait éclater des transports d'admiration, et le roi de Danemark avait envoyé à Spontini, en témoignage de sa satisfaction, la décoration de l'ordre de Danebrog. Enfin, lorsque l'illustre compositeur visita Berlin, quelques années après sa retraite, le roi lui fit le meilleur accueil, lui exprima la satisfaction qu'il éprouvait de le revoir, et lui parla du plaisir qu'il se promettait d'entendre ses ouvrages bien exécutés.

Dans les dernières années de Spontini, des atteintes de surdité se firent sentir et sa mémoire s'affaiblit. L'espoir de retrouver ses facultés intactes et la santé sous le beau ciel qu'il l'avait vu naître lui fit prendre la résolution de se rendre dans les États romains. Jesi la reçut avec des honneurs qu'on n'accorde qu'aux têtes couronnées. Il y passa quelque temps, puis il voulut revoir le village de Majolati, berceau de son enfance. Il s'y trouvait depuis plusieurs mois lorsque, nonobstant un rhume dont il souffrait, et malgré les instances de sa femme, il voulut aller à l'église : le froid l'y saisit, la fièvre survint, et le 24 janvier 1851, il expira dans les bras de son angélique compagne.

Jamais artiste ne fut comblé de plus d'honneurs et de distinctions. Il était directeur général de musique de la cour de Prusse ; docteur en philosophie et arts par diplôme de l'université de Halle ; membre de l'Académie des

7.

beaux-arts de l'Institut de France ; membre associé de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, de la Société autrichienne des amis de la musique, de l'Académie de Stockholm, de l'Académie de Sainte-Cécile, de Rome, de la Société de Hollande pour les progrès de la musique, et de plusieurs sociétés savantes ; créé comte de *Sant' Andrea* par le pape, décoré de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand, officier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold de Belgique, chevalier de l'ordre du Mérite de Prusse et de la troisième classe de l'Aigle-Rouge, chevalier de l'ordre de Danebrog de Danemark, de l'ordre de François Ier de Naples, commandeur de l'ordre de Hesse-Darmstadt, etc., etc.

Les notices biographiques de Spontini qui ont été publiées sont : 1° *M. Spontini, par un homme de rien* (M. Louis de Loménie) ; Paris, 1841, in-12. 2° *Spontini* (par Édouard-Marie OEttinger) ; Leipsick, 1843, in-16. *Elogio del cavaliere Gaspare Spontini, conte di S. Andrea, letto nel 26 febbrajo 1851, nella chiesa plebale di Majolati da G. Ignazio Montanari* (avec de nombreuses notes biographiques et des pièces authentiques) ; *Ancona, dalla tipographia Aureli*, 1851, de cinquante-six pages. 4° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Spontini*, par Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts de l'Institut ; Paris, Firmin Didot, 1852, in-4°.

**SPONTONI** (Bartholomé), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du seizième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci* ; Venise, 1564, in-4°. Une deuxième édition du même recueil a été publiée dans la même ville, en 1583, in-4°. 2° *Il secondo libro di Madrigali, a cinque voci* ; ibid., 1567, in-4°. 3° *Madrigali a cinque voci. Libro terzo* ; *Venetia, app. Angelo Gardano*, 1583, in-4°. On trouve quelques morceaux de ce musicien dans les recueils suivants : 4° *De' floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce ; in Venezia, presso Giacomo Vincenti*, 1586. 5° *Symphonia Angelica. Di diversi eccellentissimi musici Madrigali a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant ; in Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellero*, 1594, in-4°. 6° *Madrigali pastorali a sei voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici* ; ibid., 1604, in-4°.

**SPONTONI** (Alexandre), compositeur, né à Bologne, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Forli. Il est cité avec éloge par Cerreto, dans sa *Prattica musica*. On connaît de ce musicien : *Il primo libro de Madrigali a cinque e sei voci* ; Venise, Angelo Gardano, 1585, in-4°.

Un autre compositeur du nom de *Spontoni* (*D. Luigi*) n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci ; Venetia, app. Antonio Gardano*, 1569, in-4° obl.

**SPOURNI**, ou plutôt **SPURNI** (Chrétien), musicien allemand, né à Manheim, entra comme contrebassiste à la Comédie italienne de Paris, en 1763, et y resta jusqu'en 1770. Il accepta dans cette année une place de contrebasse au théâtre du roi, à Londres. Il passa le reste de ses jours dans cette ville, où il publia, en 1785, six trios pour flûte, violon et basse.

**SPRENGEL** (Pierre-Nathaniel), pasteur à Grossmangelsdorff, près de Magdebourg, naquit à Brandebourg, le 7 avril 1737, et mourut le 1er avril 1814. On a de lui une description des arts et métiers avec beaucoup de planches, intitulée : *Handwerke und Künste in Tabellen* ; Berlin, 1767-1797. Dix-huit livraisons in-8°. La onzième partie, publiée en 1773, contient : 1° la description des clavecins et pianos (pages 240 à 270) ; 2° celle de la construction des violons, altos, violoncelles, luths et harpes (pages 271 à 290) ; 3° l'art de la facture des orgues (p. 291 et suivantes).

**SPRENGEL** (Mathieu-Chrétien), né à Rostock, le 24 août 1746, fit ses études à l'université de Gœttingue, fut nommé, en 1778, professeur extraordinaire à la faculté de philosophie de cette ville, et obtint, l'année suivante, la chaire d'histoire à l'université de Halle. Il mourut le 7 janvier 1803. Au nombre de ses ouvrages, on remarque le quarante-septième volume de l'*Histoire universelle allemande*, contenant l'histoire d'Angleterre et d'Irlande, jusqu'au temps de la grande charte, sous ce titre : *Geschichte von Grossbritannien* ; Halle, 1783, un volume in-4°. Sprengel y traite de la musique des habitants du pays de Galles, dans les chapitres IVe et Ve (page 255, et pages 383-393).

**SPRING** (....), violoniste allemand, vivait à Bonn, vers 1830. Il a publié de sa composition : 1° Fantaisie pour violon, avec quatuor ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 ; Leipsick, Hofmeister. 3° Quatuor *idem* ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Ouverture à grand orchestre ; Bonn, Simrock.

**SPRINGER** (Vincent), virtuose sur le cor de bassette (sorte de clarinette alto courbée), naquit à Jung-Bunzlau, près de Prague, vers 1760. Fils d'un directeur de musique, il apprit dans sa jeunesse à jouer de la clarinette : mais ayant fait un voyage en Hongrie, il y entendit le cor de bassette, inventé peu de temps auparavant, et séduit par la qualité du son de cet instrument, il se livra à son étude, et y acquit une rare habileté. Vers 1782, il s'associa avec David, autre virtuose sur le cor de bassette, et voyagea avec lui pour donner des concerts. En 1787, il vivait à Berlin, sans emploi, mais trois ans après il fut engagé avec David pour la chapelle du comte de Bentheim-Steinfurth. Il y a lieu de croire qu'il alla plus tard à Vienne, où il a fait imprimer, chez Steiner, des marches en harmonie militaire.

**SPUNTONI** (Charles), compositeur dramatique, né à Rome, vers 1760, a écrit à Florence, en 1784, le deuxième acte de l'opéra bouffe intitulé : *L'Apparenza inganna*. En 1790, il donna à Reggio *La Liberazione di Lilla*, ballet ; et l'année suivante, il fit représentre à Lugo *Il Matrimonio*, opéra bouffe.

**SQUARCIALUPI** (Antoine), ou **SCHUARCIALUPI**, suivant d'anciens manuscrits cités par M. Casamorata (1), surnommé **ANTONIO DEGLI ORGANI**, à cause de son talent sur l'orgue, naquit à Florence, dans les dernières années du quatorzième siècle, ou dans les premières du quinzième, d'une ancienne famille noble. Laurent le Magnifique le prit à son service comme l'un des plus fameux organistes, et peut être le plus habile de son temps. Squarcialupi fut aussi organistê de l'église *Santa Maria del Fiore*, qui est la cathédrale de Florence. Migliore, cité par M. Casamorata (2), dit, dans sa *Firenze illustrata*, que les étrangers venaient de toutes parts à Florence pour avoir le plaisir d'entendre cet artiste. J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, d'après Gérard-Jean Vossius (3), que Squarcialupi mourut en 1430 ; j'aurais dû reconnaître que cette date n'était pas exacte, puisque Laurent le Magnifique ne naquit qu'en 1448, et que l'église *Santa Maria del Fiore*, dont Squarcialupi fut organiste, ne fut consacrée, comme le dit M. Casamorata, qu'en 1435. La date de la mort de l'artiste doit être fixée au plus tôt en 1475. Le sénat de Florence honora la mémoire de l'artiste célèbre en plaçant son buste avec une inscription honorable, rapportée par Poccianti (1), et que voici :

> Multom profecto debet musica Antonio Squorciolupo, organistæ : is enim ita gratiam conjunxit, ut quartam sibi viderentur Charites musicam adscivisse sororem. Florentia civitas grati animi officium rata ejus memoriam propagare, cujus manu sæpe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum donovit.

Burney, qui visita Florence, en 1770, prétend que le buste avait alors disparu, et qu'il ne retrouva que l'inscription ; mais M. Casamorata nous apprend que ce buste est encore à sa place, à gauche, du côté septentrional de l'église, à côté du portrait d'Arnolfo di Lapo, premier architecte de cette église, en face de celui de Brunellesco, architecte de la Coupole, et de Giotto, qui construisit la tour. Le buste, suivant Richa (*Notizie istoriche delle Chiese di Firenze*), cité par le même écrivain, serait l'ouvrage de Benedetto da Majano, il aurait été fait par ordre de Laurent de Médicis, qui serait l'auteur de l'inscription. On n'a rien retrouvé, jusqu'à ce jour, des compositions de cet artiste célèbre. Negri, dans son *Istoria de' Fiorentini scrittori* (p. 69), dit qu'on conservait de son temps, dans la Bibliothèque Palatine, à Florence, un manuscrit contenant de la musique composée par Squarcialupi, ainsi qu'un autre livre de compositions diverses à sa louange ; mais M. Casamorata, qui a retrouvé ce manuscrit dans la Bibliothèque Medicéo-Laurentienne, sous le nº LXXXVII, a constaté qu'il ne contient pas une note de Squarcialupi, et que c'est un recueil de chansons mises en musique par douze compositeurs du quatorzième siècle, dont il donne les noms ; et par la description qu'il en fait, j'ai la certitude que ce manuscrit est un double de celui de la Bibliothèque impériale de Paris, dont j'ai donné une ample description dans le premier volume de la *Revue musicale* (Paris, 1827, p. 106-115), avec la traduction en notation moderne d'une chanson italienne à trois voix, de Francesco Landino. Le manuscrit de Florence a appartenu à Squarcialupi et porte sur le premier feuillet, en grande écriture gothique : *Questo libro è di Antonio Squarcialupi horganista in Sancta Maria del Fiore ;* c'est ce qui a trompé Negri.

**SSAFFI-EDDIN-ABDOLMUMIN BEN FACHIR AL-ORMEWI**, surnommé **AL BAGDADI**, parce qu'il était de Bagdad, écrivain arabe sur la musique, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. Son livre

(1) *Gazetta musicale di Milano*, 1847, p. 378.

(2) *Loco cit.*

(3) *De univ. Math. natura et const.* Cap. 60, § 14, pag. 351.

(1) *Catalog Script Florentin.*, p. 13.

est appelé le *Traité Scherefidge* par les auteurs arabes et persans postérieurs, parce qu'il fut écrit pour Scheref-Eddin, fils du vizir mongol *Schemseddin*. La doctrine de Ssaffi-Eddin est basée sur la division de l'octave en dix-sept intervalles, c'est-à-dire quinze tiers de ton et deux demi-tons : elle est particulièrement arithmétique. Cette doctrine a fait autorité pour tous les théoriciens arabes depuis le quatorzième siècle. L'ouvrage de Ssaffi-Eddin-Abdolmumin se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne, parmi les manuscrits orientaux de la collection Raewusk, sous le n° 164.

**STAAB** (le P. Odon), moine bénédictin, professeur de musique à l'université de Fulde, naquit à Fraustein, dans le Rheingau, le 23 juillet 1745. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Anweisung zum einstimmigen Choralgesang, aus der Lehre der besten Meister zusammengetragen* (Instruction sur le chant choral à voix seule, d'après la doctrine des meilleurs maîtres); Fulde, J.-Jac. Staebeh, 1799, in-8°.

**STABILE** (Annibal), bon compositeur de l'école romaine, né dans la première moitié du seizième siècle, fit ses études musicales sous la direction de l'illustre Palestrina. Il fut choisi comme maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de septembre 1575; mais il quitta cette place au mois de mai 1576, pour prendre la même position à l'église du collége allemand. Au mois de juillet 1576, il accepta la place de maître de chapelle de Saint-Apollinaire, et le 6 février 1592, il fut appelé aux mêmes fonctions à Sainte-Marie-Majeure. On voit, par les registres de cette église, qu'il cessa de les remplir en 1595 : il y a lieu de croire que ce fut par son décès, car on ne voit plus paraître son nom après cette époque. Stabile a publié de sa composition : 1° *Motetti a 5, 6 et 8 voci, libro primo;* Venise, Gardane, 1584, in-4°. 2° *Il secondo libro,* idem; *ibid.*, 1585, in-4°. 3° *Il terzo libro,* idem; *ibid.*, 1589, in-4°. 4° *Madrigali a* 5 *voci;* ibid., 1572, in-4°. La deuxième édition est de 1581, in-4° oblong. La troisième édition a paru dans la même ville, chez Angelo Gardano, en 1587, in-4°. 5° *Il secondo libro de' Madrigali a* 5 *voci;* ibid., 1584, in-4°. 6° *Il terzo libro de' Madrigali a* 5 *voci, novamente composti; in Venetia, appresso l'herede di Girolamo Scotto,* 1585, in-4°. 7° *Sacrarum modulationum, quæ quinis, senis et octonis vocibus concinuntur, liber secundus; Venetiis, apud Angelum Gardanum,* 1586, in-4°. On trouve dans ce recueil quelques madrigaux de Jean-Marie Nanini. 8° *Litanie a 4 voci;* ibid., 1592, in-4°. On trouve aussi des morceaux de sa composition dans les recueils dont les titres suivent : 1° *Dolci affetti; Madrigali a* 5 *voci di diversi eccellentissimi musici di Roma;* Venise, Alex. Gardane, 1568, in-4°. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici, a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci*, etc.; Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° obl. 3° *Il Lauro verde, Madrigali a sei voci composti da diversi eccellentissimi musici,* etc.; Anvers, P. Phalèse, 1591, in-4° oblong. 4° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posti in musica da altrettanti autori a sei voci;* Venise, Gardane, 1596, et Anvers, Phalèse, 1601 et 1614, in-4° obl. 5° *Paradiso musicale di Madrigali e canzoni a* 5 *voci di diversi eccellentissimi autori;* Anvers, Phalèse, 1596, in-4° obl. Gerber a confondu Annibal Stabile avec Annibal de Padoue.

**STABILE** (François), compositeur napolitain du dix-neuvième siècle, a donné au théâtre Saint-Charles : 1° *Palmira*, en deux actes, le 3 décembre 1836. 2° *Lo Sposo al letto*, opéra semi-seria, en deux actes.

**STABINGER** ou **STABINGHER** (Matthias), musicien allemand, né vers 1750, vécut à Paris en 1775, et se fit connaître d'abord comme flûtiste. Il a publié dans cette ville, en 1776 : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1. 2° Six sonates pour deux flûtes et basse, op. 2. Deux ans après, il se rendit à Milan, et y écrivit, pour le théâtre de *la Scala*, la musique du ballet intitulé : *Calipso abbandonata*, et en 1779, il donna au théâtre de *la Canobbiana* les ballets *la Sconfitta delle Amazoni*, et *le Avventure d'Ireana*. Appelé à Florence, en 1784, il y composa *l'Astuzzia di Bettina*, opéra bouffe qui obtint du succès, et qui fut joué ensuite à Gênes et à Dresde. On connaît aussi de lui *la Morte d'Arrigo*, ballet représenté à Bologne, 1784. Après avoir publié à Naples un journal de musique pratique, Stabinger s'est fixé à Venise, où il paraît être décédé en 1815. On a gravé de sa composition en Italie : 3° Six quatuors concertants pour flûte, deux violons et basse, op. 4; Venise, 1792. 4° Sextuors concertants pour flûte, deux violons, basse et deux cors, op. 5; *ibid.*, 1792. 5° Six duos pour deux flûtes, op. 7; *ibid.*

**STAD** (....), violoniste allemand, vécut à Paris, vers 1765, et y fit imprimer six sonates pour violon et basse, op. 1; Paris, Sieber. Cet artiste fut ensuite premier violon du théâtre de Strasbourg, puis il fit un voyage à Vienne, en 1782, et y publia trente-sept variations pour violon, avec accompagnement de basse.

**STADE** (H.-B.), *cantor* et organiste à Arnstadt, n'est mentionné par aucun biographe allemand. Il paraît être né dans la Thuringe, vers 1810. Il résulte des renseignements que j'ai recueillis que cet artiste, homme de talent, était, en 1845, l'âme de la musique dans la petite ville d'Arnstadt (principauté de Schwarzbourg-Sondershausen), et que son impulsion y produisit de remarquables résultats. Le 25 juin 1846, il donna un concert d'orgue à Weissenfels et y fit admirer son habileté, particulièrement sur le clavier de pédale, ainsi que le style d'une grande sonate d'orgue de sa composition. On a de cet organiste distingué un ouvrage intitulé : *Der Wohlvorbereitete Organist, ein Præludien-, choral- und Postludienbuch*, etc. (L'organiste bien instruit, livre de préludes, de chorals et de conclusions, etc.); deux volumes in-4°; Sondershausen, Eupel. Cet ouvrage est l'œuvre 5e de l'auteur.

**STADE** (Frédéric-Guillaume), né à Halle, en 1817, fut destiné par ses parents à l'étude de la théologie et suivit les cours du collége; mais doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra plus tard exclusivement à la culture de cet art, et se rendit à Dessau, où il étudia l'harmonie et le contrepoint, sous la direction de Frédéric Schneider. Sorti de chez ce maître après trois ans d'études, il accepta la place de directeur de musique de la troupe d'opéra-comique de Bethmann, qui donnait alternativement des représentations à Dessau et à Halle. Stade remplit ces fonctions pendant deux ans, puis il fut appelé à Jéna, en qualité de directeur de musique de l'université. Dans cette position, ses travaux prirent un caractère plus sérieux : il dirigea plusieurs sociétés de chant, s'occupa spécialement du chant choral, écrivit des cantates de fête avec orchestre, des symphonies, qui furent exécutées à Jéna, en 1846 et 1847, l'ouverture de la *Fiancée de Messine*, des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano et des recueils de chants pour des voix d'hommes. Stade se fit aussi connaître comme pianiste à Jéna et publia quelques petites pièces pour cet instrument. En 1842, il dirigea la fête musicale d'Arnstadt. L'université de Jéna lui a conféré le doctorat en philosophie et beaux-arts. En 1860, Stade a été nommé organiste de la cour et maître de concert à Altenbourg.

**STADELMAYER ou STADLMAYER** (Jean), né à Freising, en Bavière, vers 1560, entra d'abord au service de l'archiduc Maximilien d'Autriche, à Grætz, puis devint maître de chapelle de l'empereur Rodolphe, à Prague. Il occupait encore cette position en 1612. Plus tard, il devint maître de chapelle de l'archiduchesse *Claudia*, grande-duchesse de Toscane, comtesse du Tyrol, et vécut à Inspruck, d'où l'épître dédicatoire de ses *Missæ breves* est datée le 24 janvier 1641. Les ouvrages connus de ce musicien sont : 1° *Missæ octo vocum cum dupl. B. gensr.; Pragæ*, 1593, in-fol. 2° *Missæ* octo vocum; Augsbourg, Krüger, 1596, in-4°. 3° *Sacrum Beatissimæ Virginis Mariæ canticum*, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum; Monachii, Adamus Berg*, 1603, in-4°. Je possède cette édition. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, intitulée : *Super Magnificat symphoniæ variæ* 5, 6, 7 et 8 *vocum; Œniponti, excudebat Daniel Agricola*, 1614, in-4°. 3° (*bis*) *Missæ octo vocum cum duplici basso ad organum; Augustæ Vindelicorum apud Johannem Prætorium*, 1610, in-4°. 4° *Musica super cantum gregorianum seu missæ* 6 *voc. cum basso gensr.*; Augsbourg, 1612, in-4°. 5° *Missæ concertatæ* 10 et 12 *vocum in* 2 *chor. distributæ*; Augsbourg, 1616. Walther cite une autre édition de ces messes, publiées à Augsbourg, en 1610. 6° *Hymni vespertini cum* 5 *voc. et instrumentis*; Augsbourg, 1617, in-fol. Il y a une deuxième édition de ces hymnes. 7° *Apparatus musicus sacrarum cantionum a* 6, 7, 8, 9, 10 *et* 24 *voc., et instrumentis*; Augsbourg, 1619, in-fol. 8° *Miserere mei Deus a* 4, 5, 6, 7 et 8 *voc. cum instrumentis ad libitum*; Augsbourg, 1621, in-fol. Je crois qu'il y a une deuxième édition de ce recueil. 8° (*bis*) *Odæ sacræ Jesu Christo servatori hominum nato et resurgenti cantatæ*, a 5 *vocibus et totidem instrumentis si placet*; *Œniponti*, 1638, in-4°. Je possède cet ouvrage. 9° *Salmi a due e tre voci con due violini o cornetti: in Inspruch appresso Michael Wagner*, 1640, in-4°. Je possède cet ouvrage. 10° *Psalmus L. Davidis modis musicis compositus* 4, 5, 6, 7, 8 *vocibus, cum secondo choro et* 6 *instrumentis si placet*; *Œniponti*, 1646, in-4°. 11° *Missæ breves a* 4 *cum una pro defunctis et alia* 5 *voc. concertatæ; Œniponti; typographo Michaele Wagnero*, 1641, in-4°. Je possède cette édition. Il y en a une autre publiée dans la même ville, en 1660, in-4°. 11° *Psalmi vespertini omnes cum Magnificat, et officio divino de Sancto Norberto*. J'ignore la date de la publication de cet ouvrage. 13° *Psalmi integri a quatuor vocibus concertantibus quatuor aliis accessoriis ad libitum cum* 2 *cornetis sive violinis; Œni-*

*ponti, typis Michaelis Wagneri*, 1641, in-4°. Je possède cet ouvrage.

**STADEN** (Jean), organiste et compositeur, naquit à Nuremberg, en 1581. On voit par le titre d'un de ses ouvrages imprimés qu'il était organiste de la cour de l'électeur de Brandebourg, en 1609. De là il passa à l'église de Saint-Laurent, dans sa ville natale, en la même qualité; enfin, en 1618, il devint organiste de Saint-Sébald, dans la même ville, et conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1636. Le magistrat de Nuremberg, pour honorer sa mémoire, fit frapper une médaille avec son portrait et cette inscription : *Hans Staden æt. s.* 55. Le portrait de Staden a été gravé in-folio et in-4°. Walther nous apprend, dans son *Lexique de musique*, que Staden a laissé en manuscrit un traité abrégé de la composition, formant deux feuilles et demie. Gruber (*Beytræge zur Litteratur der Musik*, page 76), copié par Forkel, Gerber, et ceux-ci par Lichtenthal et F. Becker, indique cet ouvrage comme ayant été imprimé en 1656, sans nom de lieu, sous ce titre : *Manuductio fur die, so im Generalbass unerfahren*. Je doute de la réalité de cette publication, qui aurait été faite vingt ans après la mort de Staden. Les compositions de ce musicien sont : 1° *Teutschs Lieder nach Art der Villanellen mit* 3, 4 *und* 5 *Stimmen* (Chansons allemandes dans la forme des villanelles, à trois, quatre et cinq voix); Nuremberg, 1606, in-4°. 2° *Newe teutsche Lieder sumpt etlichen Galliarden mit* 4 *Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes, etc., à quatre voix); *ibid.*, 1609, in-4°. 3° *Geistliche Gesæng mit* 3-7 *Stimmen* (Chants spirituels depuis trois jusqu'à sept voix); *ibid.*, 1609, in-4°. 4° *Venus Kræntzlein newer musikalischer Gesæng, sowohl auch etliche Galliarden, etc., mit* 4 *und* 5 *Stimmen*; ib., 1611. 5° *Harmoniæ sacræ pro festis præcipuis totius anni* 4, 5, 7 *et* 8 *vocum, quibus sub finem adjectæ sunt aliquot novæ inventionis italicæ cantionis* 1, 2, 3, 4 *et* 5 *voc. cum partitura ad organum, typis et sumptibus Pauli Kauffmanni*, 1616, neuf parties in-4°. 6° *Jubila sancta Deo, per hymnum et echo in ecclesia Noribergensium festum Evangelico-Jubilæum* 11 *novemb. celebrante*; ibid., 1618. 7° *Neue Paduanem, Galliarden, Curranten, Balletten, Intraden und Canzonen, etc., mit* 4 *und* 5 *Stimmen, fürnehmlich von den instrumental Musicis fuglich zu gebrauchen* (Nouvelles pavanes, gaillardes, courantes, ballets, entrées et chansons, à quatre voix, etc.); *ibid.*, 1618. 8° *Continuatio Harmoniarum sacrarum* 1, 2, 4-12 *vocum*; ibid., 1621. 9° *Harmonicæ Meditationes animæ de amore Jesu reciproco* 4 *vocum*; ibid., 1622, in-4°. 10° *Hauss-Music geistlicher Gesaug, mit* 4 *Stimmen*, ibid., 1623. Il y a eu une deuxième édition de ce recueil datée de 1646, et publiée par Michel Kusmers, in 4°. C'est au titre de ce recueil qu'on voit que Jean Staden était organiste de l'église Saint-Sébald, de Nuremberg, en 1623. 11° *Erster Theil der Kirchen-Musik, enthælt* 15 *geistlichs Gesænge und Psalmen auf die fürnehmsten Feste im Jahr von* 2 *bis* 14 *Stimmen* (Première partie de musique d'église, contenant quinze cantiques et psaumes pour les principales fêtes de l'année, depuis deux jusqu'à quatorze voix); *ibid.*, 1625, in-4°. 12° *Derselben* 2*ter Theil* (Deuxième partie du même ouvrage); *ibid.*, 1626, in-4°. 13° *Opusculum novum von Pavanen, Galliarden, Allemanden, Couranten, Intraden, Volten und Canzonen samt einer Fantasia auf unterschiedenen Instrumenten zu gebrauchen* (Nouveau recueil de pavanes, gaillardes, allemandes, etc.); *ibid.*, 1625, in-4°. 14° *Herzentrosts-Musica geistlicher Meditationen mit einer Stimme* (Consolations de l'âme, ou méditations spirituelles à une voix); *ibid.*, 1630, in-fol. 15° *Harmoniæ variatæ sacrarum cantionum von* 1, 2, 3-12 *vocum*; ibid., 1632. Le style de Staden a de l'analogie avec celui de Samuel Scheidt et de Schütz; l'harmonie en est vigoureuse et riche, mais le système de sa modulation a quelquefois de la dureté.

**STADEN** (Adam), fils de Jean Staden, naquit à Nuremberg. Après avoir fait ses études à Altorf, il revint dans sa ville natale, où il enseigna la jurisprudence, et devint recteur. Il était bon musicien et composait à plusieurs parties. Le 25 janvier 1652, il prononça, à l'université d'Altorf, un éloge de la musique, qui a été imprimé sous ce titre : Ἐγκωμίον μουσικῆς, *hoc est Dissertatiuncula de dignitate, utilitate, et jucunditate artis musicæ*; Altorf, 1652.

**STADEN** (Sigismond-Théophile), second fils et élève de Jean Staden, naquit à Nuremberg, en 1607. Après avoir terminé ses études, il obtint, en 1635, à l'âge de vingt-huit ans, la place d'organiste à l'église Saint-Laurent de sa ville natale. Il l'occupa le reste de ses jours et mourut à Nuremberg, en 1655. On a de cet artiste un traité élémentaire de musique intitulé : *Rudimentum musicum, das ist : kurze Unterweisung des Singens, fur dis*

*liebe Jugend, etc.* (Rudiment de musique, ou courte instruction sur le chant, à l'usage de la jeunesse, etc.); Nuremberg, 1636, in-8°. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1648, deux feuilles in-12, et une troisième en 1663. Suivant le catalogue manuscrit des livres de musique de la Bibliothèque royale de Berlin, l'édition de 1648 serait la troisième. Les compositions publiées par Staden sont : 1° *Unterschiedlicher Poeten musikalische Friedens-Gesænge fur 3 Stimmen und 3 Instrumenten mit Generalbass* (Chants de paix des meilleurs poëtes, mis en musique à trois voix et trois instruments avec basse continue); Nuremberg, 1651, in-folio. 2° *Grab-Lied Frauen Sophia Margræfin von Brandenburg, etc. componirt* (Chant funèbre, composé sur la mort de madame Sophie, margrave de Brandebourg); Nuremberg, 1639, in-4°. Staden a été aussi l'éditeur des psaumes et cantiques à quatre voix de Léon Hassler (*voyez* ce nom), publiés sous ce titre : *Kirchengesæng, Psalmen und geistliche Lieder, von J.-L. Hassler auf die gemeinen Melodien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt, etc.*; Nuremberg, 1637, in-4°. Il a laissé en manuscrit un livre sur l'origine, les progrès et l'état actuel (au milieu du dix-septième siècle) de la musique. Gerber cite aussi une histoire de la musique du même auteur, qui paraît avoir été le même ouvrage.

**STADLER** (l'abbé Maximilien), né le 7 août 1748, à Mœlk, petite ville de la Basse-Autriche, sur le Danube, était fils d'un boulanger qui aimait beaucoup la musique et qui enseigna à son fils les éléments de cet art. A l'âge de dix ans, il avait une bonne voix de soprano, et chantait comme enfant de chœur à l'abbaye de Lilienfeld; déjà il jouait avec habileté de l'orgue et du piano. Quelque temps après, il fut envoyé à Vienne, pour faire ses études au collége des Jésuites, et y remplit avec distinction les fonctions d'organiste du séminaire. Après avoir passé ses examens de philosophie et de théologie, il entra au couvent de bénédictins de Mœlk, où son mérite le fit nommer ensuite professeur de théologie pour les novices. Il en sortit dans sa vingt-quatrième année, fut pendant dix ans curé d'une commune voisine de Mœlk; puis l'empereur Joseph II, qui avait eu occasion de l'entendre et avait admiré son talent sur l'orgue et le piano, le nomma, en 1786, abbé de Lilienfeld, et trois ans après, abbé de Kremsmunster. Nicolaï, dont les voyages ont fourni tant de renseignements intéressants sur beaucoup de musiciens distingués de l'Allemagne, connut Stadler, en 1786, dans son abbaye de Lilienfeld, et le signala comme un des organistes les plus remarquables de cette époque. Stadler avait perfectionné son talent par les leçons de Conrad-Michel Schneider. Il possédait surtout l'art d'improviser dans le style fugué sur un thème donné, et il avait, à cet égard, l'avantage de mettre dans ses improvisations plus de feu et de piquant qu'Albrechtsberger, son compatriote et son ami. Après s'être démis de son titre d'abbé de Kremsmunster, Stadler vécut pendant douze ans dans l'indépendance à Vienne, où il ne tarda pas à se faire remarquer par son double talent d'organiste et de compositeur. La plupart des grands artistes qui se trouvaient dans cette ville devinrent ses amis; parmi ceux-ci on remarque Haydn et Mozart, qui eurent pour lui des sentiments de la plus tendre amitié, et pour qui il conserva toujours de la vénération.

Ce fut l'attachement que l'abbé Stadler avait pour la mémoire de ces grands hommes qui le porta à sortir du silence modeste qu'il avait gardé toute sa vie, pour prendre la défense de Mozart dans la discussion élevée par Godefroid Weber sur la part que ce célèbre musicien a eue dans le *Requiem* qui porte son nom. On sait que cette question fut soulevée dans une suite d'articles qui parurent d'abord dans l'écrit périodique *Cæcilia*, et qui furent réunis ensuite dans une brochure ayant pour titre : *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'ici sur l'authenticité (1) du *Requiem* de Mozart); Mayence, 1826, in-8°. Weber avait entrepris de démontrer, dans son premier article, que l'ouvrage de Mozart, loin d'être le chef-d'œuvre de l'auteur, comme on l'a souvent prétendu, était au-dessous de son talent et de sa réputation, et il expliquait cette infériorité en disant que Mozart n'avait laissé qu'une esquisse plus ou moins imparfaite de quelques morceaux, et qu'il était entièrement étranger aux autres. Stadler, bien qu'il voulût prendre pour devise dans cette discussion *Amicus persona, inimicus causa*, mit plus de vivacité dans sa réfutation de la critique de Weber qu'on ne pouvait en attendre de son âge. Cette réfutation parut sous le titre de *Vertheidigung des Echtheit des Mozartschen Requiem* (Défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart); Vienne, 1826, in-8°.

(1) *Echtheit* est un de ces mots allemands dont on ne saurait donner une traduction exacte. Ce n'est pas seulement l'*authenticité* de l'œuvre qui était en question, mais aussi son *mérite*.

On ne peut nier qu'il n'y eût quelque fondement à la thèse soutenue par Godefroid Weber, et qu'il n'y eût, dans la réponse de Stadler, plus d'amitié et de respect pour un grand talent que de solide raison; mais c'était une triste victoire que devait remporter son antagoniste : les paroles dévouées du vieillard inspiraient à toute l'Allemagne bien plus d'intérêt que la froide et dure analyse du critique. Les amis de Godefroid Weber désiraient que celui-ci ne fît point de réplique; mais son amour-propre était engagé et lui dicta la rude réponse qui parut contre l'écrit de Stadler sous le titre de *Weitere Nachrichten über die Echtheit der Mozartschen Requiem* (Plus amples notices sur l'authenticité do *Requiem* de Mozart). Le vieil ami du grand artiste ne se tint pas pour battu, car on vit paraître peu de mois après un nouvel écrit intitulé : *Nachtrag zur Vertheidigung des Echtheit des Mozartschen Requiem* (Supplément à la défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart); Vienne, 1827, in-8°. Ce fut son dernier effort dans cette lutte, et les publications subséquentes de Weber restèrent sans réponse.

J'ai dit que l'abbé Stadler se faisait également remarquer et comme compositeur et comme organiste. Un grand nombre de ses productions pour l'église furent successivement publiées et lui firent une réputation méritée de musicien savant et d'homme de goût. Ses messes, ses motets, ses fugues pour l'orgue étaient mis en parallèle avec ce que Haydn, Mozart et les musiciens les plus habiles de l'Allemagne avaient écrit de meilleur. Depuis longtemps il travaillait à un oratorio de la *Jérusalem délivrée;* mais il avait près de soixante ans quand il fit entendre à Vienne pour la première fois ce grand ouvrage, dont le succès fut tel qu'il pouvait le désirer. Tous les journaux de l'Allemagne donnèrent des éloges à cette grande composition, où règnent un sentiment élevé et un savoir profond. Plusieurs fois, l'oratorio de Stadler fut choisi pour être exécuté dans les grandes fêtes musicales de l'Allemagne, et toujours il fut applaudi comme un des meilleurs ouvrages de ce genre.

Stadler eut un autre genre de mérite fort rare, et dont il tirait plus d'avantages pour ses plaisirs que pour sa réputation : je veux parler de ses connaissances étendues dans l'histoire et la littérature de la musique. Nicolaï dit qu'il était peu de livres relatifs à cet art ou de composition de quelque mérite qu'il n'eût lus ou consultés. Il s'était entouré d'une belle collection de ces monuments de l'art et de la science, et c'était au milieu de ces richesses intellectuelles qu'il passait la plus grande partie de son temps.

En 1806, l'abbé Stadler fut nommé curé du faubourg de Vienne *Alt-Lerchenfeld;* et quatre ans après, il alla occuper une position semblable à Bœhmisch-Kraut. En 1815, son grand âge l'obligea à demander sa retraite et à retourner à Vienne. Sa vie avait été douce et calme comme son âme; on ne lui connut point d'ennemis, et il ne fut celui de personne. Devenu vieux, il se retira insensiblement du monde, et finit par vivre dans un isolement absolu. Il était âgé de plus de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il mourut, le 8 novembre 1833, dans une petite maison d'un faubourg de Vienne, où il s'était retiré.

Bien qu'on n'ait publié que la moindre partie des ouvrages composés par lui, le nombre de ses productions qui ont vu le jour est assez considérable. En voici une liste que je crois à peu près complète. MUSIQUE D'ÉGLISE : 1° Messe à quatre voix, deux violons, deux cors, contrebasse et orgue (en *sol*); Vienne, Haslinger. 2° *Idem*, n° 2 (en *si* bémol); *ibid.* 3° Messe à quatre parties avec orgue; *ibid.* 4° Messe de *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue. 5° *Almo Redemptoris* pour quatre voix et orgue; *ibid.* 6° *Asperges* me, à quatre voix et orgue; *ibid.* 7° *Ave Regina*, idem, *ibid.* 8° *Die Befreiung Jerusalems* (la Délivrance de Jérusalem), oratorio à quatre voix avec orchestre; *ibid.* 9° *Ecce sacerdos magnus*, pour quatre voix et orgue; *ibid.* 10° *Libera me, Domine*, idem; *ibid.* 11° *Miserere*, idem; *ibid.* 12° Psaumes, graduels et offertoires, pour quatre voix et orgue, savoir : *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Lætatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi ;* ibid. 13° *Regina cœli*, à quatre voix et orgue; *ibid.* 14° *Salve, Regina*, idem; *ibid.* 15° *Tantum ergo*, idem; *ibid.* 16° *Vidi aquam*, idem; *ibid.* CHANTS A PLUSIEURS VOIX : 17° *An die Versæhnung*, pour quatre voix; Vienne, Haslinger. 18° *Beantwortung der musikalischen Abschiedskarte von J. Haydn*, pour deux voix et piano; Augsbourg; Gombart. 19° *Glaube, Liebe, Hoffnung*, pour quatre voix; Vienne, Haslinger. 20° Douze psaumes traduits en allemand par Mendelssohn, pour une et plusieurs voix; deux parties divisées chacune en quatre livraisons. 21° Douze chansons de Gellert, avec mélodies et accompagnement de piano; Vienne, 1783. 22° Dix chansons avec accompagnement de clave-

cin; Vienne, Mollo, 1799. Musique instrumentale : 23° Trois fugues pour l'orgue; Vienne, Leidesdorf. 24° Fugue avec un prélude pour le piano (n° 3 du *Museum* pour la musique de piano); Vienne, Haslinger. 25° Six sonatines pour le clavecin; Vienne, Artaria, 1796. 26° Une sonate pour le clavecin; Vienne, 1799. 27° Deux sonates et une fugue pour le piano, huitième cahier du répertoire des clavecinistes; Zurich, Nægeli.

Parmi les compositions de l'abbé Stadler qui sont restées en manuscrit, on remarque : 28° Quatre messes brèves. 29° Douze psaumes de Mendelssohn. 30° Beaucoup d'hymnes, antiennes, offertoires et graduels. 31° Des litanies. 32° Des *répons* pour la semaine sainte. 33° Des cantates. 34° Les chœurs de *Polixène*, tragédie de Collins. 35° Des odes de Klopstock et autres poëtes. 36° Des quatuors pour 2 violons, alto et basse. 37° Des trios *idem*. 38° Un concerto de violoncelle. 39° Des sonates de piano. 40° Des pièces d'orgue.

**STADLER** (Joseph), violoniste et compositeur, né à Vienne, le 13 octobre 1796, a eu pour maître de piano et de violon un de ses parents, musicien à Vienne. A l'âge de seize ans, il obtint une place de premier violon au théâtre de Leopoldstadt, et quelque temps après, il eut le même emploi à l'église métropolitaine. La place de chef d'orchestre du même théâtre lui fut donnée en 1819; et il l'occupa jusqu'en 1831, époque où il se retira pour toujours des orchestres. Il vécut ensuite sans autre emploi que celui de premier violon de l'église Saint-Étienne. Cet artiste a écrit la musique de trois pantomimes, savoir : 1° *Die aenderbar Flaschen* (la Bouteille miraculeuse). 2° *Coreman der Bœse* (Coreman le malin). 3° *Die Vermæhlung in Blumenreiche* (le Mariage au royaume des fleurs). Il a publié aussi à Vienne beaucoup de variations pour divers instruments; trente études pour le violon, des rondos, polonaises, des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, et beaucoup de danses et de valses.

**STADTFELD** (Chrétien-Joseph-François-Alexandre), compositeur, né à Wiesbaden (duché de Nassau), le 27 avril 1826, était fils du chef de musique d'un régiment d'infanterie, qui le destinait à sa profession et qui lui enseigna les éléments de l'art musical. Dans son enfance, Stadtfeld, après avoir joué avec quelques jeunes garçons dans une prairie, se coucha sur le gazon et s'endormit. Quand il s'éveilla, la nuit était venue; il voulut se lever pour retourner chez lui, mais l'une de ses jambes était paralysée; il fallut le transporter dans son lit, où il passa trois ans sans pouvoir retrouver l'usage du membre qui s'était atrophié, et il demeura boiteux le reste de sa vie. Ses progrès dans la musique avaient été si rapides que, à l'âge de neuf ans, il put se faire entendre sur le piano dans des concerts publics. En 1839, le roi des Belges, Léopold I[er], passa la saison d'été à Wiesbaden : Stadtfeld lui fut présenté et eut l'honneur de jouer devant Sa Majesté qui, touchée de sa situation ainsi que de son talent naissant, prit cet enfant sous sa royale protection, lui accorda une pension suffisante qui fut payée pendant plus de dix ans, et le fit recommander à l'auteur de cette notice, pour qu'il fût admis au Conservatoire de Bruxelles. Doué d'une très-rare intelligence musicale, Stadtfeld s'avança à pas de géant dans l'étude de toutes les parties de l'art. Dès la première année, il eut au concours le second prix de piano; le premier lui fut décerné l'année suivante (1841). Le premier prix d'harmonie fut conquis par lui dans un concours où s'étaient présentés des élèves distingués, puis il fit pendant quatre ans un cours sévère de contrepoint sous la direction de l'auteur de cette notice, et obtint le premier prix de composition. Enfin, Stadtfeld n'était âgé que de vingt-trois ans lorsqu'il obtint, en 1849, le grand prix de composition au concours institué par le gouvernement de la Belgique, et à ce titre, devint pensionnaire de l'État pendant quatre ans, pour aller à l'étranger étendre le cercle de ses connaissances. Tout présageait une belle carrière à ce jeune artiste. Doué d'un sentiment distingué dans ses mélodies, ayant cette même distinction dans son harmonie et possédant un instinct de nouveauté dans l'instrumentation, il écrivait avec une rare facilité. Dès 1845, il avait fait entendre sa première symphonie (en *ut* mineur) aux concerts du Conservatoire de Bruxelles. L'année suivante, une ouverture de sa composition fut exécutée dans la séance publique annuelle de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. Après avoir été proclamé lauréat du grand concours en 1849, il se rendit à Paris, où il trouva un accueil sympathique chez plusieurs artistes d'élite. Il travaillait avec facilité et semblait improviser, car une seconde symphonie (en *si* bémol), une troisième (en *sol*), une quatrième (en *la* mineur), et beaucoup d'autres ouvrages furent produits avec rapidité par sa plume. Une désir, commun à tous les jeunes compositeurs, le désir de produire un opéra, un grand opéra, l'agitait.

A sa demande, un de ses amis (M. Jules Guillaume) avait transformé en livret lyrique l'*Hamlet* de Shakespeare, et déjà, avant son départ pour Paris, une partie de la partition était écrite. Après son arrivée à Paris, diverses modifications assez considérables furent faites au livret de son opéra, et lui-même refit une partie de la musique de cet ouvrage, dont l'ouverture fut exécutée plusieurs fois avec un brillant succès aux concerts de la société de Sainte-Cécile, sous la direction de M. Seghers. M. Roqueplan, alors directeur de l'Opéra, parut s'intéresser à Stadtfeld; il fit copier les rôles pour une audition d'*Hamlet*, les distribua et fixa le jour de l'audition; ce jour tant désiré, et longtemps sollicité! Mais depuis plusieurs années, Stadtfeld luttait à son insu contre une maladie qui défie les secours de la médecine: il était atteint de phthisie. Au moment même où il semblait qu'il allait recueillir les fruits de son talent, le mal faisait d'effrayants progrès. Les médecins jugèrent le changement d'air indispensable; désespéré, le jeune artiste s'éloigna de Paris, revint à Bruxelles, et expira le 4 novembre 1853, à l'âge de vingt-sept ans et quelques mois.

Outre les ouvrages cités précédemment, il a laissé en manuscrit : 1° *La Découverte de l'Amérique*, ouverture à grand-orchestre. 2° Ouverture de concert (en *mi*). 3° Trio pour piano, hautbois et basson. 4° Premier concertino pour piano et orchestre. 5° Deuxième idem. 6° Hymne pour chœur et orchestre. 7° Messe (en *ré*) à quatre voix et orchestre. 8° *Te Deum* pour voix seules, chœur, orchestre et orgue, exécuté dans des circonstances solennelles, à l'église SS. Michel et Gudule, à Bruxelles. 9° *Ave Maria*, pour ténor et orgue. 10° *Tantum ergo* à quatre voix. 11° *O gloriosa Virginum*, pour basse seule et orgue. 12° *L'Illusion*, opéra-comique en un acte. 13° *La Pedrina*, opéra-comique en trois actes. 14° *Le Dernier Jour de Marino Faliero*, scène lyrique. 15° *La Vendetta*, cantate avec orchestre. 16° *Le Songe du jeune Scipion*, cantate couronnée. 17° *Abou-Hassan*, opéra-comique en un acte. On a publié de Stadtfeld : 18° Vingt chœurs pour des voix d'hommes, la plupart sur des paroles allemandes. 19° Recueil de mélodies à voix seule avec piano ; Bruxelles, Katto. 20° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle; *ibid.* A l'exception de quelques manuscrits originaux de Stadtfeld qui se trouvent dans la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, tous ses ouvrages ont été remis à sa famille.

**STAEHLE** (Hugo), né à Cassel (Hesse-Électorale), mort dans cette ville, le 29 mars 1848, à l'âge de vingt et un ans, fut un compositeur de beaucoup d'espérances. Il était alto dans la chapelle du prince et avait fait ses études sous la direction de Spohr. Une ouverture pour l'orchestre, qu'il écrivit à l'âge de seize ans, fut exécutée à Cassel avec succès en 1844. Dans l'année suivante, sa première symphonie reçut le même accueil, et, en 1847, il fit représenter son opéra intitulé *Arria*, dans lequel on remarqua de l'originalité ainsi qu'un bon sentiment dramatique. Son dernier ouvrage fut un hymne à la louange de Spohr, qui ne fut exécuté que quelques jours après la mort de l'auteur. On n'a publié de Staehle que six *Lieder* pour soprano ou ténor avec accompagnement de piano, op. 2; Hambourg, Schuberth; six *Lieder* pour baryton, op. 5; Cassel, Luckhardt; trois *Scherzi* pour le piano, op. 4 ; *ibid.* ; et des valses pour cet instrument. M. Bernsdorf n'a pas mentionné cet artiste dans son *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*.

**STÆHLIN-STORKSBOURG** (Jacques de), conseiller d'État de l'empereur de Russie, membre et secrétaire de l'Académie des sciences de Pétersbourg, directeur du musée de la même ville, naquit à Memmingen, en Souabe, et mourut à Pétersbourg, le 6 juillet 1785. Il est auteur de notices sur le théâtre en Russie, et d'une histoire abrégée de la danse et de la musique des Russes, qui ont été insérées par Haigold dans son livre sur les modifications progressives de la Russie (*Neu Veränderten Russland*; Riga, 1767-1768, deux volumes in-8°). Hiller en a donné une analyse très-étendue dans ses notices hebdomadaires sur la musique (*Wœchentlichen Nachrichten*, 1770).

**STAES** (Ferdinand-Philippe-Joseph), fils d'un musicien de la chapelle de l'archiduc Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, naquit à Bruxelles, le 16 décembre 1748. En 1780, il obtint la place d'organiste de la cour; précédemment il était accompagnateur au théâtre. Il mourut à Bruxelles, le 23 mars 1809, à l'âge de soixante ans. Staes fut un artiste de mérite qui aurait eu vraisemblablement de la réputation, s'il se fût trouvé dans un pays et dans des circonstances plus favorables au développement de son talent. Il a publié à Bruxelles : 1° Sonates pour piano, violon et basse, op. 1, 2, 3, 4, chacun de trois sonates. 2° Trois concertos pour le clavecin, op. 5. 3° Quatrième concerto pour piano, op. 6.

**STAES** (Guillaume), connu sous le nom de **STAES** *le jeune*, frère du précédent, naquit à Bruxelles, en 1751. Il se fixa à Paris, vers 1780, s'y livra à l'enseignement du piano, et y publia : 1° Grande sonate pour piano, flûte ou violon, et basson ou violoncelle, op. 1 ; Paris, Sieber. 2° Deux grandes valses pour piano ; Paris, Naderman. 3° Contredanses *idem ;* Bruxelles, Plouvier. 4° Marche et quatre grandes valses pour le piano.

**STAFFA** (Joseph), noble napolitain, né en 1809, s'est livré à la composition comme amateur, et a fait représenter au théâtre Saint-Charles : 1° *Priomo otto tenda d'Achille*, le 19 novembre 1828. 2° *Francesca di Rimini*, le 12 mars 1831. 3° *Il Matrimonio per ragione*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*. 4° *La Battaglio di Navarino*, à Saint-Charles, le 25 février 1837. Le mauvais succès de ses derniers ouvrages semble lui avoir fait prendre la résolution de cesser d'écrire.

**STAFFORD** (William **COOKE**), écrivain anglais, est né à York, où il habitait en 1830. Il est auteur d'une Histoire abrégée de la musique intitulée : *A History of Music*, Édimbourg, Constable, 1830, un volume in-12 de trois cent quatre-vingt-sept pages. Madame Fétis a publié une traduction de cet ouvrage, sous le titre : *Histoire de la musique, par M. Stafford, traduite de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis ;* Paris, Paulin, 1832, un volume grand in-12 de trois cent soixante-cinq pages. Les notes de la traduction française sont de peu d'importance, et n'ont pour objet que de rectifier quelques erreurs de l'auteur anglais. On ne comprend donc pas ce qui a pu décider les imitateurs allemands de la traduction française à donner pour titre à leur travail ; *Geschichte der Musik aller Nationen, nach Fétis und Stafford* (Histoire de la musique de toutes les nations, d'après Fétis et Stafford) ; Weimar, 1835, un volume in-8° de quatre cent quarante-huit pages, avec des planches. Ce volume, où les fautes d'impression abondent, et dans lequel la plupart des noms sont défigurés, n'a aucun rapport avec les travaux de l'auteur de cette notice sur l'histoire de la musique : il désavoue de la manière la plus formelle la part que les auteurs allemands lui ont attribuée.

**STAHLKNECHT** (A.-H.), directeur de musique à Dessau, y vivait en 1831, puis il fut professeur de musique à Chemnitz (1834), et enfin directeur de la société de chant de cette ville (1840). Je n'ai pas d'autres renseignements sur ce musicien, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands. On a publié de sa composition : 1° Six chants pour basse avec piano, op. 1 ; Leipsick, Pœnicke. 2° Six *idem*, op. 9 ; *ibid.* 3° Six chants pour soprano ou ténor, op. 2 ; *ibid.* 4° Six *idem*, deuxième recueil ; *ibid.* 5° Six chants pour bariton avec piano, op. 11 ; Leipsick, Klemm. 6° *La Chanson du Rhin*, de Becker, à voix seule avec piano ; Chemnitz, Hæcker. 7° Chant de fête pour la naissance du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, à quatre voix d'hommes, op. 3 ; Leipsick, Pœnicke. 8° *Six pas redoublés* pour un chœur de soldats, op. 4 ; *ibid.* 9° Six chants pour un chœur d'hommes, op. 6 ; Leipsick, Schuberth.

**STAHLKNECHT** (Adolphe), musicien de chambre de la cour de Prusse et violoniste du théâtre royal de Berlin, né à Varsovie, le 18 juin 1813, est fils d'un musicien allemand qui lui donna les premières leçons de violon. Plus tard il se rendit à Breslau et y devint élève du directeur de musique Luge ; puis il reçut des leçons des maîtres de concert Mühlenbruck et Léon de Saint-Lubin, à Berlin. Il étudia la composition à l'Institut de l'académie royale des beaux-arts de cette ville, et le 13 juin 1837, il obtint en prix la grande médaille d'or. Dès 1831, il avait été admis comme violoniste dans l'orchestre du théâtre Kœnigstadt ; en 1840, il eut le titre de musicien de la chambre royale. Cet artiste a fait beaucoup de voyages à Dresde, Prague, Vienne, Pétersbourg, etc., avec son frère Jules (*voyez* la notice suivante). En 1844, les deux frères, réunis d'abord avec le pianiste Steiffensand, puis avec Lœschhorn, ont donné des soirées de trios pour piano, violon et violoncelle. Stahlknecht est considéré à Berlin comme un bon compositeur : il a écrit deux opéras, dont un a pour titre *Casimir, roi de Pologne :* l'ouverture de cet ouvrage a été exécutée à Berlin dans un concert, en 1849. Ses autres compositions consistent en deux messes avec orchestre, deux psaumes, huit chants liturgiques pour le Domchor de Berlin, plusieurs fugues, sept symphonies pour l'orchestre, vingt-cinq quatuors pour des instruments à cordes, cinq trios pour piano, violon et violoncelle, trente-six entr'actes pour des drames, des sonates de piano et un quintette pour des instruments à archet ; beaucoup de *Lieder* avec accompagnement de piano. Plusieurs de ses compositions ont été publiées à Leipsick à Berlin et à Gotha.

**STAHLKNECHT** (Jules), frère du précédent, musicien de la chambre et violoncelliste du théâtre royal de Berlin, est né le 17 mars 1817, à Posen. Les violoncellistes Drews et Wranitzki de Berlin furent ses maîtres. En 1838, il obtint sa nomination de membre de la chapelle royale. On a publié de sa composition : 1° Divertissement pour violoncelle et piano sur les motifs de *la Fille du régiment*, op. 3; Magdebourg, Heinrichshofer. 2° Pièces faciles pour deux violoncelles, op. 4; *ibid.* 3° Trois *Lieder* pour violoncelle et piano, op. 5; *ibid.* 4° Fantaisie pour piano et violoncelle, sur *Linda de Chamouny*, op. 6; *ibid.* 5° Trois morceaux pour violoncelle et piano, op. 8; Berlin, Bock, 1862. 6° *La Sérénade espagnole*, pour violoncelle et piano, op. 11; Berlin, Trautwein.

**STAMATY** (Camille-Marie), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Rome, le 23 mars 1811. Son père était consul de France à Civita-Vecchia. Dès ses premières années, M. Stamaty prit le goût de la musique en écoutant sa mère, cantatrice amateur distinguée, dans l'exécution des œuvres de Mozart, de Haydn et des psaumes de Marcello; cependant ses parents ne le destinaient pas à la carrière d'artiste. En 1818, il perdit son père; ce malheur ramena sa mère en France. Elle s'établit d'abord à Dijon et ce fut dans cette ville que l'éducation de M. Stamaty fut commencée; puis il fut conduit à Paris, où les études littéraires l'occupèrent à l'exclusion de la musique. A dix-sept ans, il fut reçu bachelier ès lettres. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, il n'avait pas eu de piano chez lui. Il était destiné à la carrière des consulats qu'avait parcourue son père, quoique son penchant pour les mathématiques lui fit désirer d'entrer à l'école polytechnique; des motifs de famille le firent renoncer à ces deux projets, et au mois de janvier 1828, il entra comme employé au cabinet du préfet de la Seine. Ses occupations administratives lui laissant du loisir, il en profita pour s'occuper de la musique, qu'il avait toujours aimée. Déjà, à l'âge de quinze ans, il avait publié un air varié difficile et brillant pour le piano, et quelques quadrilles de contredanses qu'il jouait dans le monde. Fessy (*voyez* ce nom), de qui il avait reçu des leçons de piano, l'encouragea à cultiver l'art d'une manière plus sérieuse qu'il n'avait fait jusqu'alors; il lui procura l'entrée de tous les concerts dans lesquels il remplissait les fonctions d'accompagnateur, et lui fournit ainsi de fréquentes occasions d'entendre les artistes de cette époque. Au commencement de 1830, il fut entendu lui-même de Baillot et de Kalkbrenner : ces deux artistes éminents lui donnèrent des encouragements, et le second exprima le désir de faire de lui son élève ; cette circonstance décida de sa vocation. Dans les premiers temps où il reçut les leçons de Kalkbrenner, il ne put donner que peu de temps à ses études du piano, parce qu'il avait conservé sa position à la préfecture de la Seine; mais sur l'assurance que lui donna Kalkbrenner de ses succès futurs, il quitta définitivement l'administration et se livra sans réserve à sa nouvelle carrière, vers le milieu de 1831. Cependant une difficulté sérieuse vint l'arrêter, peu de temps après l'abandon de sa place. L'excès d'un travail dont il n'avait pas l'habitude détermina dans ses mains une affection articulaire et nerveuse qui le mit dans la nécessité de suspendre ses leçons à plusieurs reprises, une fois pendant dix mois, une autre fois pendant huit, et souvent pendant plusieurs semaines. Le chagrin qu'il en ressentit lui occasionna une grande maladie. En dépit de ces obstacles, toutefois, M. Stamaty atteignit son but comme exécutant formé à une belle école de mécanisme; il fit publiquement son début dans un concert qu'il donna au mois de mars 1835, et dans lequel il fit entendre un concerto de sa composition (op. 2). Cette époque est celle où il s'adonna entièrement à l'enseignement du piano. Le besoin de repos, pour se livrer à ses propres études, lui fit prendre, en 1836, la résolution de se rendre en Allemagne, où il espérait trouver une liberté dont ne jouissent pas les artistes à Paris. Il partit au mois de septembre de cette année et s'établit à Leipsick, où il se lia avec Mendelssohn et Schumann. Le premier de ces artistes lui fit faire des études de composition qu'il ne continua pas longtemps; car après trois mois passés dans la ville saxonne, le mal du pays et les instances de ses élèves le ramenèrent à Paris, au mois de janvier 1837. Cette époque est celle où M. Stamaty se livra à l'étude des œuvres classiques de Bach, de Mozart, de Beethoven, qu'il a fait entendre ensuite chez lui, dans des séances périodiques et dans des concerts intimes donnés avec Delsarte, au profit de la Société Saint-Vincent de Paul, dont ils étaient membres tous deux.

Au nombre des meilleurs élèves de M. Stamaty, MM. Gottschalk et Saint-Saëns tiennent le premier rang (*voyez* ces noms). Un très-grand nombre d'autres pianistes ont été for-

més à son école. La mort de sa mère vint, en 1846, faire fermer ses cours. La douleur qu'il ressentit de cette perte le conduisit à Rome, où, pendant une année entière, il vécut dans la solitude. De retour, enfin, à Paris, il s'y maria en 1848 et reprit son enseignement. Les œuvres principales de cet artiste sont : Concerto pour piano et orchestre, op. 2; Paris, Prilipp; sonate pour piano seul (en *fa* mineur), op. 8; Paris, Brandus; vingt-cinq grandes études *idem*, op. 11; Paris, Gérard; grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12; *ibid.*; grande sonate pour piano seul (en *ut* mineur); rondo caprice, *idem*, op. 14; Paris, Prilipp; études caractéristiques sur *Obéron*, de Weber, op. 33; Paris, Hengel; études progressives en trois livres, op. 37, 38 et 39; *ibid.*; *Les Concertantes*, études spéciales et progressives en deux livres, op. 46 et 47; des thèmes variés, op. 5 et 19; des fantaisies sur des thèmes d'opéras, op. 6, 7, 9, 10, 13; des morceaux de genre dans la manière des pianistes modernes; des *transcriptions*, etc.

**STAMEGNA** (Nicolas), prêtre et compositeur, né à Spello, dans les États de l'Église, vers 1620, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Spolète, puis fut appelé à Rome et nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, le 31 janvier 1659. Il occupa cette place jusqu'en 1667 et obtint alors un canonicat dans sa ville natale, où il se retira. Un œuvre de sa composition a été publié sous ce titre : *Sacrarum modulationum seu Mottettorum 2, 3 et 4 vocibus liber primus*; Rome, Paul Masotti, 1637. On trouve à la Bibliothèque royale de Paris trois motets de ce musicien, en manuscrit, entre autres, un *Ingredimini*, pour la fête de Saint-Jacques.

**STAMITZ** (Jean-Charles), célèbre violoniste et compositeur, naquit en 1719, à Deutschbrod, et Bohême, où son père était maître d'école. Ses études ne furent dirigées par aucun maître distingué : il ne dut qu'à lui-même son talent sur le violon et dans la composition. Doué d'un génie original, il mit dans sa musique plus de légèreté et de brillant qu'on n'en trouvait dans les œuvres des compositeurs allemands de son temps. Ses symphonies précédèrent celles de Haydn, et peut-être ne furent-elles point inutiles au développement du génie de ce grand homme. Stamitz a écrit aussi beaucoup de sonates de clavecin qui sont d'un très-bon goût. Dans sa musique de violon, et particulièrement dans ses concertos, on l'a comparé à Tartini; mais s'il a moins de clarté dans les idées mélodiques que le célèbre violoniste italien, il lui est supérieur pour la force et la variété de l'harmonie. Son étude, formant un duo pour un seul violon, prouve qu'il devait être d'une grande habileté dans l'exécution. Stamitz entra au service de l'électeur Palatin, à Manheim, vers 1745; il mourut dans cette ville en 1761, à l'âge de quarante-deux ans. On a fait plusieurs éditions des ouvrages suivants de cet artiste : 1° Six sonates choisies pour le clavecin avec un violon, op. 1; Paris, Venier. 2° Six sonates pour violon et basse, op. 2; Manheim, 1760; Paris, Lachevardière. 3° Six symphonies à huit parties, op. 3; Paris, Lachevardière. 4° Concertos pour violon et orchestre, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6; *ibid.* 5° Six trios pour deux violons et basse, op. 5; Paris, Venier. 6° Six sonates pour violon et basse, op. 6; Paris, Lachevardière. 7° Six symphonies à huit parties, op. 8; Paris, Lachevardière. 8° Exercices imitant un duo de deux violons; Paris, Sieber. On connaît aussi de Stamitz, en manuscrit, vingt et un concertos pour violon, onze symphonies, neuf solos de violon, deux concertos pour le clavecin, et beaucoup de sonates pour le même instrument.

Le frère de Stamitz (Thaddée), né à Deutschbrod, en 1721, fut un violoncelliste très-distingué. Il entra aussi au service de l'électeur Palatin, à Manheim, mais ensuite il retourna à Prague, se fit prêtre, et devint, vers la fin de sa vie, grand vicaire de l'archevêque de Prague, et chanoine à Bunzlau. Il mourut le 23 août 1768.

**STAMITZ** (Charles), fils aîné de Jean-Charles, né à Manheim, le 7 mai 1746, fit ses premières études musicales sous la direction de son père, puis devint élève de Cannabich. En 1767, il fut admis dans la chapelle du prince en qualité de violoniste, et trois ans après il fit un voyage à Paris, où il fit admirer son habileté sur la viole d'amour et sur l'alto. Le duc de Noailles l'attacha à sa musique, et Stamitz resta au service de ce prince jusqu'en 1785. Il retourna alors en Allemagne et se fit entendre avec succès à Francfort, à Berlin et à Dresde. En 1787, il entra dans la chapelle du prince de Hohenlohe-Schilling, et dans la même année, il visita Prague, une partie de l'Autriche, puis alla à Nuremberg, où il vécut quelque temps sans emploi. Dans l'hiver de 1789 à 1790, il dirigea le concert des amateurs à Cassel, puis il partit pour la Russie, et vécut à Pétersbourg pendant plusieurs années. De retour en Allemagne, il dirigea, en 1800,

le concert des étudiants à Jéna, et mourut dans cette ville, en 1801. Également distingué comme virtuose et comme compositeur, cet artiste a publié : 1° Trois symphonies à huit parties, op. 3; Paris, Lachevardière. 2° Six symphonies à dix parties, op. 16; Paris, Sieber. 3° *La Chasse*, symphonie pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, et deux trompettes; *ibid.* 4° Symphonie concertante pour deux violons, op. 14; Paris, Heyna, 1776. 5° Deuxième *idem;* Paris, Sieber. 6° Troisième *idem*, op. 17; *ibid.* 7° Quatrième *idem ;* Paris, Naderman. 8° Concertos pour le violon, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; Paris, Bailleux. 9° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4, 7, 10, 13, 15; Paris, Bailleux, Boyer. 10° Six trios pour deux violons et basse, op. 1; Offenbach, André. 11° Duos pour violon et violoncelle, op. 2; Paris, Louis. 12° Duos pour deux violons, op. 8; Paris, Boyer; op. 11, 18; Paris, Sieber. 13° Duos pour violon et alto, op. 19; Paris, Louis. 14° Concerto pour alto (en *sol*); Paris, Bailleux. 15° Concerto pour le piano; Paris, Naderman. Il existe aussi en Allemagne beaucoup de morceaux pour divers instruments composés par Stamitz. Il a écrit et fait représenter à Francfort un petit opéra-comique, intitulé : *le Tuteur amoureux*, dont la musique est fort jolie. A Pétersbourg, il a composé, pour l'impératrice, le grand opéra *Dardanus*.

**STAMITZ** (Antoine), second fils de Jean-Charles, naquit à Manheim, en 1753. Excellent violoniste comme son père et son frère, il accompagna celui-ci dans son voyage à Paris. On lit dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, qu'il joua longtemps à la chapelle du roi, à Versailles; mais c'est une erreur, car son nom ne figure sur aucun état de cette chapelle. Les événements de la vie de cet artiste sont complètement inconnus, après son arrivée à Paris vers 1770; il paraît seulement certain qu'il était encore dans cette ville, en 1781, car l'*Almanach musical de* 1782 nous apprend qu'il y publia alors six duos pour violon et violoncelle. Ses œuvres connues sont : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 14; Paris, Sieber. 2° Six *idem*, op. 22; *ibid.* 3° Six trios pour deux violons et basse, op. 2; Paris, Boyer. 4° Concerto pour violon, op. 27; *ibid.* 5° Six duos pour violon et violoncelle, op. 5; *ibid.* 6° Six trios pour flûte, violon et basse, op. 17; Paris, Sieber. 7° Nocturnes ou airs variés pour violon et violoncelle; *ibid.* 8° Six duos pour violon et flûte, op. 7; Paris, Boyer. 9° Concertos pour clavecin, n°s 1, 2, 3. 10° Des concertos pour violoncelle, basson, etc.

**STAMM** (Pierre), vraisemblement professeur ou recteur au gymnase Carolin de Stettin, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours qu'il a prononcé aux obsèques de Jean-Georges Ebeling (*voyez* ce nom), sous ce titre : *Programma funebre in obitum J.-G. Ebelingii, Gymnasii Carol. Prof. Mus.*; Stettin, 1676, in-4°.

**STANCARI** (Victor-François), mathématicien, né à Bologne, en 1678, fut l'ami et l'élève de Manfredi. Reçu docteur en philosophie dans l'année 1704, il obtint dans la même année la direction de l'observatoire de Bologne, et fut élu secrétaire perpétuel de l'Académie des *Inquieti*, présidée alors par Morgagni. Les jésuites lui confièrent, à la même époque, l'enseignement de la géographie et de l'art militaire au collége des nobles. Ce savant mourut, à l'âge de trente et un ans, d'une maladie de poitrine, le 18 mars 1709. Parmi ses nombreux écrits, dont on trouve la liste dans les *Scrittori Bolognesi*, de Fantuzzi (t. VIII, p. 46), on remarque une dissertation *De Sono fixo inveniendo* (Bologne, 1707, in-4°); sujet sur lequel Sauveur avait récemment fixé l'attention des mathématiciens.

**STANHOPE** (Charles, comte DE), pair d'Angleterre et savant distingué, naquit le 3 août 1753, commença ses études au collége d'Eton, et accompagna sa famille à Genève, à l'âge de dix ans. Sous la direction d'un savant genevois (G.-J. Lesage), il se livra avec ardeur à l'étude des sciences physiques et mathématiques, dans lesquelles il fit de grands progrès. Après la mort de son père, en 1786, il entra dans la Chambre haute du parlement, et plus tard, il s'y montra favorable aux idées nées de la révolution française. Le peu de succès qu'il obtint à la tribune le ramena aux sciences, qui lui doivent plusieurs découvertes. Lord Stanhope mourut à Londres, le 13 septembre 1816, à l'âge de soixante-trois ans. La plupart des travaux et des découvertes de lord Stanhope n'appartiennent point à la musique, mais il a proposé un nouveau système de tempérament des instruments à clavier, sous ce titre : *Principles of tuning instruments with fixed tones* (Principes de l'accord des instruments à sons fixes); Londres, Wilson, 1806, in-8° de vingt-quatre pages.

**STANLEY** (Jean), bachelier en musique, naquit à Londres, au mois de janvier 1713.

A l'âge de trois ans, un accident lui fit perdre la vue. A sept, il commença l'étude de la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. Son premier maître fut un organiste nommé Reading, élève de Blow; mais plus tard il devint élève du docteur Greene. A l'âge de onze ans, il obtint la place d'organiste d'une petite église de Londres; en 1726, on lui confia celle d'organiste de la paroisse de Saint-André, et huit ans après, il y joignit les fonctions d'organiste du temple. Hændel, qui estimait les talents de Stanley, lui laissa, en mourant, une partie de sa musique. Il s'associa à cette époque avec Smith (*voyez* ce nom) pour la direction des oratorios, et la conserva jusqu'en 1784. Deux ans auparavant, il avait remplacé Weidemann comme chef d'orchestre de la chapelle royale. Stanley mourut à Londres, le 19 mai 1786, laissant en manuscrit les oratorios de *Jephté* (exécuté en 1757), et de *Zimri* (en 1760, à Covent-Garden), dont il avait composé la musique. On a publié de sa composition : 1° Six concertos pour deux violons, deux violes, violoncelle et basse continue. 2° Six *idem* pour sept instruments, op. 2. 3° Huit sonates pour flûte et basse, op. 1. 4° Six solos pour flûte, op. 4.

**STANZEN** (Jean-Louis), organiste de Saint-Paul, à Hildesheim, occupa cette position pendant les vingt dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1; Offenbach, 1793. 2° Sonates à quatre mains, op. 2; *ibid*. 3° Sonates pour clavecin, violon et basse, op. 4; *ibid*. 4° Grande sonate pour clavecin, violon et basse, op. 5; *ibid*., 1797. 5° Quatre marches caractéristiques pour le clavecin, et un rondo à trois mains, op. 6; Brunswick, 1797. 6° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, premier et second recueils; Cassel, 1782 et 1783.

**STAPPEN** (Corneille VAN), compositeur hollandais qui vécut vers la fin du quinzième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par trois morceaux écrits par lui et qui se trouvent dans le troisième livre du rarissime recueil intitulé : *Harmonice musices Odhecaton*, et dont le titre particulier est : *Canti C. n° Cento cinquanta* (*Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosempronienscm*, 1503). Le premier de ces morceaux est la chanson française à quatre voix : *De tous biens plaine*, dont le superius chante l'antienne avec les paroles *Beati pacifici*. Le second morceau est la chanson à quatre voix : *Gentil galans de guerra*; et le troisième est le motet à quatre voix : *Virtutum expulsus terris chorus omnis abibit*.

**STARCK** (Philippe-Guillaume), recteur et organiste de l'école de la ville, à Writzen-sur-l'Oder, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un opuscule intitulé: *Organi Wrigensis viadrani veteris destructi, et novi in templo majori extructi descriptio, das ist : Beschreibung der alten abgerissenen und in der grossen Kirche zu Writzen an der Oder neu-erbauten Orgel*; Berlin, 1727, in-4° de soixante pages.

**STARICIUS** (Jean), organiste de Saint-Laurent, à Francfort-sur le-Mein, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Teutsche lustige Lieder und Tantz mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes choisies et danses à quatre voix); Francfort, 1609. 2° *Newe teutsche weltliche Lieder nach Art der welschen Madrigalien*, etc. (Nouvelles chansons mondaines allemandes dans le style des chansons françaises).

**STARK** (Frédéric-Théophile), *cantor*, à Waldenbourg, en Silésie, né le 29 août 1742, s'est distingué par son talent sur l'orgue et par ses compositions. Il mourut à Waldenbourg, le 20 mai 1807. On a publié de sa composition : 1° *Die Gedanken und Empfindungen beim Kreuze Jesu auf Golgotha* (Pensées et douleurs de Jésus sur la croix), oratorio; Breslau, Gross et Barth, en partition. 2° *Le Pharisien*, oratorio, en 1794. 3° *La Passion*, oratorio, en partition pour le piano; *ibid*. On croit aussi qu'une collection de cent soixante fugues (?) et préludes pour l'orgue, publiée à Mayence, vers 1792, sous le nom de Stark, appartient à cet artiste.

**STARKE** (Frédéric), né en 1774, à Elsterwerda, en Saxe, reçut les premières leçons de piano de Ahner, organiste de ce lieu; puis il alla continuer ses études à Grossenhayn, et apprit à jouer de tous les instruments à cordes et à vent chez le musicien de ville Gœrner, particulièrement du cor, sur lequel il acquit une certaine habileté. Après avoir achevé son apprentissage, il visita Meissen, Wittenberg et Leipsick, où il fit la connaissance de Hiller et de Müller. Ce fut à cette époque qu'il étudia la composition dans les livres de Marpurg, de Kirnberger et de Türk. Le désir de voyager lui fit accepter un engagement de musicien dans une troupe équestre qui parcourait l'Allemagne. Deux ans après, il entra à l'orchestre de Salzbourg, puis il fut maître de piano de la comtesse Pilati, à Wels, passa deux années chez

cette dame, et, enfin, entra dans la musique d'un régiment, avec lequel il fit toutes les campagnes en Suisse, sur le Rhin et en Autriche. Arrivé à Vienne, il étudia la composition sous la direction d'Albrechtsberger, et entra à l'orchestre du théâtre de la cour pour y jouer du cor, après avoir obtenu un congé temporaire. Plus tard, il fut obligé de rentrer dans son régiment; mais ayant enfin obtenu son congé définitif, il se retira à Dœbling, près de Vienne, et publia un journal mensuel de musique militaire, et un autre journal de fanfares pour trompettes. Cet artiste laborieux est mort après une courte maladie, le 18 décembre 1835. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque : 1° *Journal de musique militaire;* Vienne, chez l'auteur ; on y trouve plus de trois cents morceaux de sa composition. 2° *Journal de fanfares pour des trompettes et trombones :* environ cinquante numéros; *ibid.* 3° Marches militaires à dix parties, op. 14; Vienne, Artaria. 4° Six marches pour la musique turque, op. 48; Vienne, Haslinger. 5° Marche favorite d'Alexandre pour musique militaire, op. 78; *ibid.* 6° Pièces d'évolutions pour dix trompettes, deux cors et trombones; Vienne, chez l'auteur. 7° Un grand nombre de danses pour l'orchestre. 8° Variations et pots pourris pour divers instruments. 9° Quatuor pour piano, flûte, violon et violoncelle, op. 119; Vienne, chez l'auteur. 10° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 120; *ibid.* 11° Grande sonate pour piano, cor et violoncelle obligés, op. 7 ; Vienne, Weigl. 12° Beaucoup de pièces détachées pour piano seul. 13° Trois messes faciles à quatre voix et grand ou petit orchestre; Vienne, chez l'auteur. 14° Offertoire pour soprano et ténor, chœur et orchestre ; *ibid.* 15° *Tantum ergo* pour contralto et basse, chœur et orchestre; *ibid.* 16° *L'École du piano de Vienne,* méthode en trois parties; *ibid.*, 1819 et 1820, deux volumes in-fol.

**STARSWOLSKI** (Simon), historien et biographe polonais, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut primicier de la collégiale de Tarnow (Gallicie). Les nombreux ouvrages de ce savant n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire biographique; il n'y est mentionné que pour un traité élémentaire de musique dont il est auteur, et qui a pour titre : *Musices practicæ Erotemata, in usum studiosæ juventutis breviter et accurate collecta a Simone Starsvolsio ecclesiæ collegistæ Tarnocicnsis primicerio; Cracoviæ, ex officina Francisci Cæsarei S. R. M. typ.,* anno 1650, in-8°.

**STARZER** (...), habile violoniste, a eu longtemps de la célébrité comme compositeur de ballets, à Vienne. On ignore ses prénoms, le lieu et la date de sa naissance, ainsi que les premières circonstances de sa vie. Après avoir occupé quelque temps la place de compositeur des ballets du Théâtre-Impérial à Vienne, il fut appelé à Pétersbourg, en 1762, avec le titre de maître de concerts; mais dès 1770, il était de retour à Vienne, où il reprit sa place au théâtre dirigé par Noverre. Dans les dernières années, son excessif embonpoint l'empêcha de jouer du violon et de diriger lui-même ses ouvrages. Il mourut à Vienne, en 1793. La musique de Starzer était brillante, mélodieuse, et bien adaptée à l'action dramatique. Les ballets dont il a composé la musique sont : 1° *Les Trois Fermiers.* 2° *Les Braconniers.* 3° *Adélaïde da Ponthieu.* 4° *Les Horaces.* 5° *Les Cinq Sultanes.* 6° *Il Giudizio di Paride.* 7° *Diana ed Eudimione.* 8° *Roger et Bradamante.* 9° *I Pastori di Tempe.* 10° *La Parodie de Médée.* 11° *Agamemnon.* 12° *Le Cid.* 13° *Montezuma.* 14° *Tesco in Creta.* 15° *Les Moissonneurs.* 16° *Les Muses.* On connaît aussi en manuscrit, de la composition de Starzer, quelques symphonies pour l'orchestre, et l'oratorio *la Passione di Gesù Cristo.*

**STATHMION** (Christophe) est cité par Gessner (*Bibl. in Epit. rad. append.*, p. 833) comme auteur d'un petit poëme intitulé : *De Laudibus musicæ ad Joannem Fristum.*

**STECHANIUS** (André), magister et recteur de l'école d'Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de pièces intitulé : *Questiones Miscellæ philosophico-philologicæ* (Erfurt, 1634, in-4°), où l'on trouve deux thèses sur cette question : *An mutatio sit de nota præoccupante, an vero mutante?* Il s'agit, dans ces écrits, de la question, alors fort controversée en Allemagne, de la substitution des sept noms de notes de la gamme à l'ancienne méthode des muances, dans la solmisation.

**STECHER** (Marian), pianiste et organiste distingué, naquit à Manheim, vers 1760, et y vivait encore en 1811. On a imprimé de sa composition : 1° Neuf pièces pour le clavecin; Manheim, 1793. 2° Grande sonate à quatre mains; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Six fugues pour l'orgue; *ibid.*, 1798. 4° Treize variations pour le clavecin, op. 5; *ibid.*, 1790. 5° Douze variations et un rondo

pour le clavecin, op. 6; Munich, 1790. 6° Huit fugues pour l'orgue ou le clavecin, 1802. 7° Trois sonates pour piano et flûte obligée, op. 8, 1803.

**STECHERT** (Charles), organiste de l'église Sainte-Marie, à Wismar, né à Potsdam, en 1820, commença l'étude de la musique sous la direction d'un maître nommé Wiedemann, puis devint élève de A.-W. Bach, à l'Institut de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin. En 1843, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, à Spandau, et celle d'organiste de Sainte-Marie, à Wismar, lui fut donnée en 1862. Stechert est habile pianiste et compositeur. Je n'ai trouvé, dans les catalogues de musique de l'Allemagne d'autre indication de compositions de cet artiste que celle de cet ouvrage : *Le Retour pendant l'orage*, grande fantaisie pour piano, op. 8; Berlin, Challier.

**STEELE** (Josué), membre de la Société royale de Londres, vécut dans cette ville pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle. La lecture de l'*Essai sur l'origine des langues*, de J.-J. Rousseau, le conduisit à la recherche de signes d'intonations qui pussent noter plus exactement les divers accents de la déclamation qu'on ne peut le faire par les signes ordinaires de la musique, et il en inventa un système complet qu'il a exposé dans l'ouvrage intitulé : *An Essay towards establishing the melody and measure of speech to be expressed and perpetuated by peculiar symbols* (Essai concernant les moyens d'exprimer et de perpétuer la mélodie et la mesure de la parole par des signes particuliers); Londres, J. Almon, 1775, grand in-4° de cent quatre-vingt-treize pages. Les signes imaginés par Steele consistent, à l'égard de la notation, en une large portée de cinq lignes, dont les espaces sont subdivisés en quatre ou cinq degrés d'intonations moins déterminés que ceux du chant, afin de donner aux accents de la déclamation un caractère plus analogue à celui de la parole. Des courbes et des lignes obliques dirigées à droite ou à gauche déterminent les intonations par les points de la portée où elles aboutissent; et des signes de durée, empruntés à la notation de la musique, touchant par un trait vertical à l'un des points de la courbe ou de la ligne oblique, marquent l'accent au degré d'intonation qui lui est propre, et en déterminent la durée. Ce système est ingénieux : on aurait pu l'employer utilement pour l'enseignement du débit oratoire; mais les exemplaires de l'ouvrage de Steele sont si rares, que celui qu'il avait envoyé à J.-J. Rousseau, maintenant en ma possession, et celui de la Bibliothèque impériale, à Paris, sont les seuls que je connaisse. Le sujet de l'ouvrage de Steele a été repris environ cinquante ans plus tard, par le docteur J. Rush (*voyez* ce nom), et traité d'une manière plus scientifique et plus simple.

Steele a aussi donné, dans les *Transactions philosophiques* (t. LXV, année 1775), deux morceaux relatifs à la musique. Le premier a pour titre : *Account of a musical instrument, which was brought by Captain Furneaux from the Isle of Amsterdam in the South Sea to London in the year* 1774 (Notice d'un instrument de musique qui a été rapporté par le capitaine Furneaux de l'île d'Amsterdam, dans la mer du Sud, en 1774); le second morceau est intitulé : *Remarks on a large System of reed piper from the Isle of Amsterdam, with some observations on the nose flute of Otaheitee* (Remarques sur la grande étendue de la flûte à anches de l'île d'Amsterdam, avec quelques observations sur la flûte nasale d'Otahiti).

**STEETZ** (Guillaume), musicien allemand, né à Hambourg, vers 1770, se fixa en Angleterre au commencement de ce siècle, et s'établit à Tiverton. On a de lui : *Treatise on the elements of Music in a series of letters to a Lady* (Traité sur les éléments de la musique dans une série de lettres à une dame); Tiverton, 1812, un volume in-4°.

**STEFANI** (Giovanni), organiste de l'église de la *Grazia*, à Vienne, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Concerti amorosi; terza parte delle Canzonette in musica raccolte del detto Stefani; Venezia, app. Aless. Vincenti*, 1623, in-4°. 2° *Affetti amorosi : Canzonette ad una voce sola*; ibid., 1624. 3° *Ariette amorose a voce sola*; ibid., 1626.

**STEFANI** (Jean), violoniste et compositeur, naquit à Prague, en 1746. Au commencement du règne de Stanislas-Auguste, il se rendit en Pologne, et fut admis comme premier violon de l'orchestre de la cour et de celui du théâtre de Varsovie; plus tard, il dirigea celui de la cathédrale. Il mourut dans cette ville, en 1819, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. En 1794, il écrivit, pour la troupe dramatique de Boguslawski, l'opéra intitulé *le Miracle* ou *les Krakoviens et les Gorales*, dans lequel il avait introduit des mélodies populaires de la Pologne. Cet ouvrage fut accueilli

avec enthousiasme par la nation tout entière et obtint plus de deux cents représentations. Les autres opéras de cet artiste sont : *les Sujets reconnaissants envers leur souverain*, représenté à Varsovie, en 1796; *l'Arbre enchanté*, 1797; *Frosine*, 1806; *le Reitmeister Gorecki*, 1807; *la Polonaise*, en trois actes, 1807; *le Vieux Chasseur*, 1808; *Papirius*, 1808. Stefani a écrit aussi un grand nombre de polonaises et beaucoup de messes avec orchestre. Il eut deux fils et une fille. L'aîné, Casimir Stefani, violon solo du théâtre de Varsovie, mourut en 1811, à l'âge de vingt ans; son frère, Joseph Stefani, également violon solo, n'était âgé que de dix-huit ans lorsque la mort le frappa; et Léonore Stefani, cantatrice du même théâtre, fort aimée du public, fut enlevée à la fleur de l'âge, en 1831. Tous trois sont inhumés près de leur père, à Powonzki.

**STEFANI** (Joseph), compositeur et professeur de chant, né à Varsovie, en 1802, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et a reçu des leçons de composition d'Elsner (*voyez* ce nom). Sa première production de quelque importance fut la musique du ballet *Apollon et Midas*. Encouragé par le succès de cet ouvrage, il composa la musique de l'opéra *la Leçon de botanique*, d'après un vaudeville français. *Le bon vieux Temps*, autre opéra-comique de sa composition, fut représenté, avec succès, en 1829. Les *masourkes*, les polonaises et les chansonnettes qu'il a publiées, ont rendu son nom populaire en Pologne. Parmi ses œuvres de musique religieuse, on remarque plusieurs messes à quatre voix avec orgue; la messe n° 3 (en *mi* bémol), avec accompagnement d'instruments à vent; la messe n° 5, exécutée dans l'église des Piaristes, sous la direction de l'auteur; la messe pour la fête de saint Stanislas, dans la même église; la messe n° 7, exécutée dans l'église des Visitandines, par les élèves du gymnase, sous la direction de leur professeur Stefani; une messe de *Requiem*, à trois voix d'hommes, avec orgue; la messe à quatre voix d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent, chantée dans l'église des Capucins; la messe n° 13, exécutée chez les Bernardins; *Te Deum* avec orchestre, Offertoire; *Ave Maria* pour soprano avec violon solo; *O Salutaris* et *Pange Lingua*, avec orchestre; *Benedictus* à quatre voix seules, avec chœur, exécuté dans l'église des Piaristes, pour la fête de saint Stanislas, le 8 mai 1841; *Spiewy religijne* (chants religieux); Varsovie, Zaleski, 1841.

**STEFANINI** (Jean-Baptiste), né à Modène, vers 1660, fut maître de chapelle de la cathédrale de Turin; il occupait cette position dans les dernières années du dix-septième siècle. On connaît de lui des motets à six et à huit voix, qui ont été publiés sous ce titre : *Mottheta D. Joh.-Bapt. Stephanini Mutin. in ecclesia metropolitana Taurinensi Mag. musicæ sex et octo vocibus. Liber primus; Venetiis*, 1694. *Idem, liber secundus*; ibid., 1698.

**STEFFAN** (Joseph-Antoine), et non **STEPHAN**, comme l'écrit Gerber, pianiste et compositeur, naquit à Kopidlno, en Bohême, le 14 mars 1726. Après avoir appris les éléments de la musique comme enfant de chœur, il se rendit à Vienne et y devint élève de Wagenseil (*voyez* ce nom). Fixé depuis lors dans la capitale de l'Autriche, il obtint le titre de maître de clavecin de la cour impériale, et fut chargé, en cette qualité, de donner des leçons à la reine de France Marie-Antoinette, et à l'archiduchesse Caroline, qui devint reine de Naples. On n'a pas de renseignements concernant l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1781. Les ouvrages imprimés de cet artiste sont ceux-ci : 1° *Sei Divertimenti per il cembalo*, op. 1; Vienne. 2° *Sonate per il cembalo*, op. 2; Vienne, 1756. 3° *Idem*, op. 3, 1<sup>a</sup> *parte*; Vienne, 1763. 4° *Idem*, op. 3, 2<sup>a</sup> *parte*; ibid., 1764. 5° *Preludi per diversi tuoni*; Vienne, 1762. 6° Chansons allemandes pour le clavecin, quatre suites; Vienne, 1778 à 1781. 7° Vingt-cinq variations sur la chanson bohémienne : *Mug mily Janku*; Prague, Haas, 1802. Il y a une édition de ces variations publiée à Vienne, chez Traeg, en 1797. Steffan a écrit aussi un oratorio intitulé : *Le Sauveur du monde innocemment accusé, et condamné à la mort*.

**STEFFAN** (Gaspard-Melchior et Michel). *Voyez* **STEPHAN**.

**STEFFANI** (Augustin), compositeur célèbre, naquit en 1655, à Castelfranco, dans l'État de Venise. On ignore le nom des maîtres qui dirigèrent sa première éducation musicale, mais on sait que la beauté de sa voix l'avait fait appeler à Venise pour le service de quelques églises. Un noble allemand qui l'entendit en éprouva tant de plaisir, qu'il fit au jeune chanteur la proposition de le suivre, lui promettant de pourvoir à ses besoins et d'assurer son avenir. Cette offre ayant été acceptée, l'étranger conduisit Steffani à Munich, et le confia aux soins d'Hercule Bernabei (*voyez* ce nom). Sous un tel maître, les progrès du jeune artiste

furent rapides (1). Steffani était entré au séminaire : après y avoir fait ses études, il reçut la tonsure et prit le titre d'abbé, qu'il a toujours porté depuis lors. Devenu compositeur distingué, il écrivit d'abord pour l'église, particulièrement plusieurs messes pour la chapelle de l'électeur de Bavière. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il publia un recueil de psaumes à huit voix où l'on remarque déjà beaucoup d'habileté dans l'art d'écrire. Cet œuvre fut suivi de sonates pour quatre instruments, et de duos à deux voix avec basse continue, ouvrage du plus grand mérite, et qu'on a mis souvent en parallèle avec les duos de Clari : celui-ci semble les avoir pris pour modèle. Tous ces ouvrages, composés pour l'usage de la cour de Munich, furent récompensés plus tard par le don de l'abbaye de Lipsing, dont il prit le titre. En 1681, Steffani écrivit son premier opéra intitulé *Marco-Aurelio* : le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la place de directeur de la musique de la chambre de l'électeur. Quatre ans après, il fut chargé de la composition de *Servio Tullio*, opéra sérieux en trois actes, pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel avec l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche. La beauté de cet ouvrage mit le sceau à sa réputation, et lui fit faire des propositions par plusieurs princes d'Allemagne qui désiraient l'avoir pour maître de chapelle : Steffani accepta celles de l'électeur de Brunswick, père de Georges Ier, roi d'Angleterre. Peu de temps après la représentation du *Servio Tullio*, et dans la même année, il donna à Brunswick *Il Solone*, opéra sérieux en trois actes. Cet ouvrage fut suivi de *Alarico in Baltha*, en 1687; de *Enrico detto il Leone*, en 1689; d'*Alcide*, en 1692; d'*Alexandre l'Orgueilleux*, en 1695; de *Roland*, en 1696; d'*Alcibiade*, en 1697; d'*Atalante*, en 1698, et de *Il Trionfo del Fato*, en 1699. Les cinq derniers ouvrages furent traduits en allemand, et représentés à Hambourg. Le duc de Brunswick avait confié la direction de son théâtre à Steffani; mais les désagréments que lui causaient les prétentions et les querelles des chanteurs lui firent donner sa démission de cet emploi; il ne conserva que la charge de compositeur : mais il ne mit plus son nom à ses dernières productions, parce que le duc de Brunswick l'employa dans des missions diplomatiques. Ses ouvrages portèrent souvent le nom de *Piva*, son copiste.

Dès 1689, l'empereur Léopold Ier, à la convention des électeurs, à Augsbourg, avait fait connaître son intention de créer un neuvième électorat en faveur du duc de Brunswick et de ses descendants; cette déclaration n'avait pas été reçue avec beaucoup de faveur par les autres électeurs, et l'on craignait des difficultés. Steffani, qui avait étudié le droit public à Hanovre, et qui jouissait de toute la faveur du prince, obtint qu'on le chargeât d'une partie des négociations à ce sujet. Il y mit tant d'adresse à écarter les obstacles, que l'empereur accorda, en 1692, l'investiture de l'électorat de Hanovre, et la dignité d'architrésorier de l'empire au duc de Brunswick, avec la transmission de ses droits et dignités à ses descendants. Le prince donna des témoignages éclatants de sa satisfaction à l'abbé Steffani, en obtenant pour lui la dignité de protonotaire apostolique, puis celle d'évêque de Spiga, dans les possessions espagnoles de l'Amérique, qui lui fut conférée par le pape Innocent XII, et enfin en lui accordant une pension de quinze cents écus. Comme certains artistes, Steffani avait une autre ambition que celle de la gloire qu'il pouvait trouver dans son art : ayant pris un rang parmi les hommes politiques, il se crut grandi, et après avoir commencé par désavouer ses ouvrages, il quitta, en 1710, ses places de maître de chapelle et de directeur de musique, désignant Hændel pour son successeur; puis il vécut en homme de cour, dans la société des grands. Après une longue absence de sa patrie, Steffani fit, en 1729, un voyage en Italie, passa l'hiver à Rome, et y eut l'honneur d'être incessamment dans la société du cardinal Ottoboni, qui aimait à faire exécuter ses ouvrages dans son palais. Peu de temps après son retour à Hanovre, Steffani fut obligé de faire un voyage à Francfort; mais à peine arrivé en cette ville, il tomba malade, et mourut au bout de quelques jours, en 1730, à l'âge de soixante-quinze ans.

On ne connaît pas aujourd'hui tous les ouvrages de Steffani, parce que le plus grand nombre ayant été composés pour le service spécial de la cour de Brunswick et de Hanovre, les copies ne s'en sont pas répandues, et parce que plusieurs ne portent pas son nom. On sait qu'il avait écrit plusieurs oratorios : mais leurs titres sont ignorés. Outre les opéras

(1) Il y a une difficulté relativement aux études de Steffani sous la direction de Bernabei; celui-ci n'arriva à Munich qu'en 1673; cependant, Steffani publia, en 1674, des psaumes à huit voix de sa composition; il est donc vraisemblable qu'il avait eu un maître de contrepoint avant que Bernabei le prît pour élève.

cités plus haut, les ouvrages de cet artiste, parvenus jusqu'à nous, sont : 1° *Psalmodia vespertina octo plenis vocibus concinenda, ab Augustino Steffano in lucem edita, ætatis suæ anno XIX, Monaehii*, 1674, in-fol. C'est par le titre de cet ouvrage qu'on a pu déterminer avec précision l'année de la naissance de Steffani. 2° *Janus Quadrifons tribus vocibus vel duabus quolibet prætermissa modulandus* (motets à trois voix et basse continue); Monachii, 1685, in-fol. 3° *Sonate da camera a due violini, alto e continuo;* Munich, 1679, in-fol. 4° *Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo;* Munich, 1683. 5° *Quanta certezza habbia da suoi principi la musica* (Quelle certitude il y a dans les principes de la musique); Amsterdam, 1695, in-8° de huit feuilles. Dans ce petit écrit, Steffani soulève la question la plus importante de la science de la musique; mais malgré le succès qu'obtint son ouvrage, il est permis de dire que ses vues ne sont pas assez élevées ni ses connaissances assez profondes pour la solution d'un tel problème. Werckmeister a fait une traduction allemande de l'écrit de Steffani, sous ce titre : *Sendschreiben, darinnen enthalten, wie grosse Gewissheit die Musik habe, aus ihren Principiis und Grundsætzer*, etc.; Quedlinbourg, 1699, in-8° de sept feuilles. Jean-Laurent Albrecht a donné une deuxième édition de cette traduction avec une préface et des notes, à Mulhausen, en 1760, in-4° de quatre-vingt-deux pages, non compris la préface.

**STEFFANI** (Christian). *Voyez* **STEPHANO.**

**STEFFENS** (Frédéric), directeur de l'école de musique de l'hospice des orphelins de militaires, à Potsdam, est né dans cette ville, le 28 juillet 1797. A l'âge de dix ans, il reçut les premières leçons de clarinette et de violon chez son oncle, David Bensch, première clarinette du corps de musique d'un régiment de la garde; puis il eut pour maître de violon L. Maurer. En 1813, il entra comme trompette dans un régiment de hussards : un an après, il fut placé dans le premier régiment d'infanterie de la garde royale, pour y jouer de la clarinette et du cor de bassette. En 1822, il passa de cette position dans celle de hautboïste du 21e régiment en garnison à Stargard. Devenu professeur de musique de la maison des orphelins militaires de Potsdam, en 1841, il en fut nommé directeur en 1848. En 1857, il a été mis à la retraite avec une pension en conservant son titre, et le roi de Prusse lui accorda la décoration de l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe. Cet artiste laborieux a composé une grande quantité de musique pour les corps de musique militaire, pour les instruments à vent et pour l'instruction des élèves d'écoles de régiments : il ne paraît pas qu'il en ait été rien publié.

**STEGEWY** (A.-C.), organiste et violoniste à Zwoll, dans l'Overyssel, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Amsterdam, en 1760 : 1° Six sonates pour le violon. 2° Trois sonates pour deux flûtes et basse. 3° Trois *idem* pour flûte, violon et basse.

**STEGMANN** (Charles-David), né à Dresde, en 1751, était fils d'une pauvre famille qui, à l'époque du siége de cette ville, se réfugia dans le village de Staucha, près de Meissen. Stegmann y commença l'étude de la musique à l'âge de huit ans. De retour à Dresde, en 1760, il devint élève de l'organiste Zillich; puis il entra à l'école de la Croix, lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, et y reçut des leçons de composition d'Homilius (*voyez* ce nom). L'étude du violon, sous la direction de Weisse, acheva son éducation musicale. Quelques œuvres de musique vocale et instrumentale le firent connaître avantageusement. Un penchant irrésistible le fit débuter, en 1772, au théâtre de Breslau, dans les rôles de ténor, où il réussit plus par l'expression de son chant que par la beauté de sa voix. L'année suivante il fut engagé dans la troupe d'opéra de Kœnigsberg, et obtint le titre de maître de concert du prince-archevêque d'Ermeland. En 1774, il se rendit à Dantzick, puis retourna à Kœnigsberg, et arriva à Gotha, vers la fin de l'année 1776. Deux ans après, il accepta un engagement à Hambourg, s'y fixa avec sa famille, et y dirigea l'orchestre du théâtre pendant vingt ans. En 1798, il prit un intérêt dans la direction de ce théâtre et conserva la position de co-directeur jusqu'en 1811. A cette époque, il se retira à Bonn, chez son ami Simrock, où il mourut au commencement de l'année 1826.

Stegmann a beaucoup écrit pour la scène; au nombre de ses ouvrages on cite ceux-ci : 1° *Der Kaufmann von Smyrna* (Le marchand de Smyrne); à Kœnigsberg, en 1773. 2° *Das redende Gemalde* (Le portrait parlant). 3° *Die Recruten auf dem Lande* (Les recrues en campagne), à Mittau, en 1775. 4° *Apollon unter den Hirten* (Apollon parmi les bergers). 5° *Erwin et Elmire*. 6° *Clarisse*. 7° *Die herschaftliche Küche* (La cuisine du seigneur). 8° *Philémon et Baucis*. 9° *Macbeth*. 10° Ouverture, chœurs et entr'actes du *Sultan*

*Wampum*. 10° (*bis*) *Henri le Lion* (pour le couronnement de l'empereur, à Francfort, en 1792). 11° *Montgolfier* (ballet avec chants et chœurs). 12° *Le Triomphe de l'amour*. 13° Chants et chœurs pour le prologue d'inauguration du théâtre de Hambourg. 14° Monologue de la Pucelle d'Orléans, de Schiller. 15° *Die Roseninsel* (L'île des roses). 15° (*bis*) Chœurs, chants et marches pour la tragédie *Achmet et Zenide*. 16° *Idem* pour la mort de *Rolla*. 16° (*bis*) Ouverture, chœur et marches pour *Moïse*, drame, gravé à Bonn, chez Simrock. On connaît aussi de Stegmann : 17° Trois ouvertures caractéristiques pour l'orchestre; Bonn, Simrock. 18° Polonaise et marche pour le piano à quatre mains; Leipsick, Hofmeister. 19° Polonaise et valses pour piano seul; Erfurt et Mayence. 20° Chant de guerre des Allemands, pour ténor, solo et chœur; Bonn, Simrock. 21° Chansons de francs-maçons pour plusieurs voix d'hommes, avec accompagnement de piano; *ibid*. 22° *Des deutschen Vaterland*, chant populaire pour voix solo et chœur, avec piano; *ibid*. 23° Chants populaires à plusieurs voix d'hommes pour les habitants de la campagne; *ibid*. 24° Vingt-quatre chants de francs-maçons à plusieurs voix, deuxième recueil; *ibid*. 25° Chansons allemandes pour voix seule et piano; *ibid*. Ce compositeur a laissé en manuscrit : 26° Douze symphonies pour l'orchestre. 27° Deux concertos pour clavecin. 28° Un *idem* pour violon. 29° Un *idem* pour clarinette. 30° Un *idem* pour trompette. 31° Six trios pour piano, violon et basse. 32° Deux symphonies concertantes. 33° Un quatuor pour deux violons, alto et basse. 34° Un trio pour violon, alto et basse. 35° Une symphonie concertante pour deux pianos, violon et orchestre. 36° Six sonates pour piano. 37° Six canons pour deux violons. 38° Deux rondos pour piano. 39° Un *Te Deum* avec orchestre. 40° Plusieurs morceaux de chant détachés. Stegmann a arrangé beaucoup de morceaux de Haydn, Mozart et Beethoven, pour divers instruments.

**STEGMAYER** (Ferdinand), né à Vienne, en 1804, y apprit la musique dès son enfance. Devenu bon violoniste et pianiste habile, il eut pour maître de composition d'abord Albrechtsberger, puis le chevalier de Seyfried. Il occupa primitivement la place de second chef des chœurs au Théâtre-Impérial de Vienne. En 1825, il se rendit à Berlin et y obtint la position de directeur de musique du théâtre Kœnigstædt. Lorsque Rœckel forma la troupe d'opéra allemand qui obtint de grands succès à Paris, en 1829 et 1830, ce fut Stegmayer qu'il choisit comme chef d'orchestre; celui-ci fit preuve de beaucoup d'intelligence et d'aplomb dans cette position. Lorsque Henri Dorn eut quitté Leipsick, Stegmayer fut appelé dans cette ville pour le remplacer en qualité de directeur de musique du théâtre. En 1838, il dirigeait l'orchestre de celui de Brême. Dans l'année suivante, il était à Prague; puis il retourna à Leipsick. On le retrouve, en 1847, dans la position de professeur de chant à Berlin. Il obtint sa nomination de professeur au Conservatoire de Vienne, en 1852; enfin, il était chef d'orchestre de *Carls-Theater*, en 1860. Comme compositeur, Stegmann s'est fait connaître par deux graduels pour des voix d'homme; Vienne, Glöggl; un offertoire *idem*, ibid., 1853; un grand nombre de *Lieder* publiés à Berlin et à Leipsick; une ouverture de fête, exécutée au théâtre Kœnigstædt, à Berlin, en 1825, pour l'anniversaire de la naissance du roi Frédéric-Guillaume III. Il a publié des thèmes variés pour le piano, op. 1 et 2; Vienne, Haslinger; quelques cahiers de menuets, polonaises et valses pour le même instrument, *ibid.*; caprice et rondeau, *idem*, op. 7; Vienne, Leidesdorf; des marches à quatre mains; Berlin, Trautwein. Stegmayer est mort à Vienne, le 6 mai 1863.

**STEHLIN** (Sébastien), né dans la Ligurie, était, en 1840, chef du chœur dans l'église ligurienne, à Vienne. On remarque une instruction très-solide de tout ce qui concerne la tonalité dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Tonarten des Choralgesanges, nach alten Urkunden, etc.* (Les modes du chant choral, d'après les anciens documents, etc.); Vienne, Rohrmann, in-fol. de quinze pages, et quatre-vingt-quatre pages de musique.

**STEIBELT** (Daniel), fils d'un facteur de pianos de Berlin, naquit dans cette ville, non en 1755, comme le disent la plupart des biographes, car je l'ai connu à Paris, en 1801, à peine âgé de trente-six ans. Je crois que cet artiste célèbre n'a pas dû naître avant 1764 ou 1765. Quoi qu'il en soit, dès ses premières années, il montra tant d'aptitude pour la musique, que le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, alors prince royal, s'intéressa à son sort, et lui donna Kirnberger pour maître de clavecin et de composition; mais Steibelt n'était pas né pour régler son talent d'après les conseils d'un maître; il ne fut élève que de lui-même, comme exécutant et comme compositeur. Tous les journaux de musique et les écrits du temps gardent le silence sur sa jeu-

nesse et sur ses premiers succès : les événements de sa vie sont même moins connus en Allemagne qu'en France. L'avertissement d'un catalogue de l'éditeur Gœtz de Munich (1) m'a fait découvrir que Steibelt était dans cette ville, en 1788, et qu'il y publia les quatre premiers œuvres de ses sonates pour piano et violon. Les numéros de ces œuvres prouvent qu'il était alors à l'aurore de sa carrière. Quelque temps après, André d'Offenbach fit paraître de nouvelles éditions de quelques-unes de ces sonates détachées. Dans l'année suivante, Steibelt donna des concerts dans plusieurs villes de la Saxe et du Hanovre, ainsi que le prouve une lettre de l'organiste Westphal, qui est en ma possession ; puis il alla à Manheim, et arriva à Paris au commencement de 1790. Les frères Naderman (*voyez* ces noms) ont trouvé la preuve, dans les papiers de Boyer, leur prédécesseur, que cet éditeur avait accueilli le jeune virtuose, l'avait logé dans sa maison, et lui avait procuré de puissants protecteurs à la cour. Steibelt reconnut assez mal ses services, car il lui vendit comme des ouvrages nouveaux ses œuvres de sonates 1 et 2, dont il avait fait des trios, en y ajoutant une partie de violoncelle non obligée. La supercherie fut découverte peu de temps après, et Steibelt ne put assoupir cette méchante affaire qu'en donnant à Boyer ses deux premiers concertos pour indemnité. Des faits semblables se sont reproduits plusieurs fois dans sa carrière.

L'arrivée de Steibelt à Paris fit sensation, malgré les graves événements qui préoccupaient les esprits. A cette époque, Hermann (*voyez* ce nom) y était considéré comme le pianiste le plus habile : une lutte s'établit entre les deux virtuoses ; mais les qualités du génie, qui brillaient dans la musique de Steibelt, lui donnèrent bientôt l'avantage sur son rival, malgré la protection que la reine accordait à celui-ci, et l'éloignement que ce même Steibelt inspirait pour sa personne, par son arrogance habituelle et par les vices de son éducation. Sa musique eut beaucoup de vogue, bien qu'on la trouvât alors difficile : son succès balança, près des amateurs d'une certaine force, le succès populaire de la musique de Pleyel. Au nombre des protecteurs de Steibelt se trouvait le vicomte de Ségur qui, fort aimé des femmes, sut les intéresser aux succès de son protégé. M. de Ségur avait écrit pour l'Opéra le livret de *Roméo et Juliette*, et lui avait confié cet ouvrage pour en composer la musique ; mais la partition de Steibelt fut refusée à l'Académie royale de musique, en 1792. Piqués de ce refus, les auteurs supprimèrent le récitatif, le remplacèrent par un dialogue en prose, et firent représenter leur pièce au théâtre Feydeau, qui jouissait alors de la vogue. Secondés par le talent admirable de madame Scio, ils obtinrent par cet opéra de *Roméo et Juliette*, en 1793, un des plus beaux et des plus légitimes succès qu'il y ait eu à la scène française. Bien que la musique de Steibelt fût mal écrite pour les voix, et qu'on y trouvât des longueurs qui refroidissent l'action, l'originalité des formes, le charme de la mélodie, et même la vigueur du sentiment dramatique en quelques situations, ont fait à juste titre considérer sa partition comme une des meilleures productions de son époque, et ont placé son auteur à un rang élevé parmi les musiciens. Le succès de cet ouvrage mit Steibelt à la mode sous le gouvernement du directoire; et bientôt il compta parmi ses élèves les femmes les plus distinguées de ce temps, entre autres mademoiselle de Beauharnais, devenue plus tard reine de Hollande, Eugénie de Beaumarchais, madame Zoé de la Rue, madame Liottier (plus tard madame Gay), et mademoiselle Schérer, fille du ministre de la guerre. Recherché, malgré ses fantasques boutades et le peu d'aménité de son caractère, il aurait pu dès lors prendre une position honorable et travailler aussi utilement à sa fortune qu'à sa réputation ; mais de graves erreurs l'obligèrent à s'éloigner de Paris, en 1798. Il se rendit d'abord à Londres par la Hollande, y donna des concerts, et s'y maria avec une jeune Anglaise fort jolie ; puis il alla à Hambourg, et y donna de brillants concerts; enfin, il visita Dresde, Prague, Berlin, sa ville natale, et Vienne, où il entra en lutte avec Beethoven. D'abord, il parut avoir l'avantage dans l'opinion d'un certain monde d'amateurs; mais il fut vaincu par le génie du grand homme. Partout les opinions se partagèrent sur son talent : s'il eut d'ardents admirateurs, il eut aussi beaucoup de détracteurs. Ceux-ci lui reprochaient l'usage immodéré qu'il faisait du *tremolo* ; l'inégalité de son jeu, et la faiblesse de sa main gauche étaient aussi les sujets de beaucoup de critiques. C'est dans ces voyages qu'il fit entendre pour la première fois des fantaisies avec variations, genre de musique

(1) *Catalogus der musicalischen Werke, welche in der Pfalzbairischen privilegirten Notenfabrique und Handlung bei J. M. Gætz zu München, Mannheim und Dusseldorf fur beygesetze Preese zu haben sind.* 1788, in-12.

dont il avait inventé la forme, et dont on a tant abusé depuis lors. Il joua aussi, dans ses concerts à Prague, à Berlin et à Vienne, des rondos brillants et des bacchanales, avec accompagnement de tambourin, exécuté par sa femme, formes musicales imaginées par lui, et dont la première lui a survécu.

Dans l'automne de l'année 1800, Steibelt retourna à Paris. Il y rapportait de Vienne la partition de *la Création du monde* de Haydn, qui venait de paraître, et dont il avait entendu de belles exécutions dans la capitale de l'Autriche. L'idée d'exploiter cet ouvrage à son profit le préoccupait: il en fit une traduction en prose qui fut mise en vers par M. de Ségur, puis il l'ajusta sur la partition de Haydn, et traita avec l'administration de l'Opéra pour l'exécution solennelle de l'ouvrage sous sa direction. J'ai sous les yeux l'original des conventions faites à ce sujet : les administrateurs de l'Opéra s'y engagent à payer à Steibelt trois mille six cents francs pour son travail, et deux mille quatre cents à M. de Ségur, et leur laissent la propriété de leur partition traduite, qui fut vendue quatre mille francs à Érard. L'exécution de l'ouvrage ainsi arrangé eut lieu à l'Opéra, le 3 nivôse an IX; ce fut en y allant que Napoléon faillit périr par l'explosion de la machine infernale. La paix d'Amiens, qui fut signée peu de temps après, permit à Steibelt de retourner à Londres avec sa femme; il saisit avec d'autant plus d'empressement cette occasion de s'éloigner de Paris, que les motifs qui lui avaient fait quitter cette ville, en 1798, n'y étaient pas oubliés, et lui avaient fait fermer toutes les portes. Peu de temps avant son départ, il avait écrit la musique du ballet intitulé : *le Retour de Zéphire*, qui fut représenté l'Opéra, en 1802.

Arrivé à Londres, Steibelt y donna deux concerts brillants; mais son caractère peu sociable ne plut pas à la haute société anglaise, qui ne lui prêta pas d'appui; de là vient qu'il ne put se plaire en Angleterre, ni y faire de longs séjours. Pendant celui-ci, il composa la musique des ballets de *la Belle Laitière* et du *Jugement de Pâris*, qui furent représentés avec grand succès au théâtre du roi. Il publia aussi dans le même temps, à Londres, un très-grand nombre de bagatelles pour le piano, que le besoin d'argent l'obligeait d'écrire à la hâte et qui nuisirent beaucoup à sa réputation. Au commencement de 1805, Steibelt revint à Paris, et y publia plusieurs fantaisies, des caprices, des rondeaux, des études et sa méthode avec six sonates et de grands exercices : ce dernier ouvrage, mal rédigé, n'eut pas de succès. Au commencement de 1806, il donna à l'Opéra *la Fête de Mars*, intermède pour le retour de Napoléon, après la campagne d'Austerlitz. Il se remit aussi à la composition de *la Princesse de Babylone*, grand opéra en trois actes, reçu depuis plusieurs années à l'Académie royale de musique. Cet ouvrage allait y être représenté, lorsque Steibelt partit subitement pour la Russie, au mois d'octobre 1808. Dans sa route, il donna des concerts à Francfort, à Leipsick, à Breslau et à Varsovie. Arrivé à Saint-Pétersbourg, il y obtint de l'empereur la place de directeur de musique de l'Opéra français, en remplacement de Boieldieu. C'est pour ce théâtre qu'il écrivit *Cendrillon*, opéra en trois actes, *Sargines*, en trois actes, et qu'il refit son ancienne partition de *Roméo et Juliette*. Il y fit aussi représenter sa *Princesse de Babylone*. On n'a gravé de ces ouvrages que quelques airs avec piano; les partitions paraissent en être perdues. Steibelt travaillait à son dernier ouvrage (*le Jugement de Midas*), lorsqu'il mourut à Pétersbourg, le 20 septembre 1823, avant d'avoir achevé cette partition. Sa mort laissait sa famille sans ressource; mais son protecteur le comte Milarodowitsch la tira de cette fâcheuse position en donnant à son bénéfice un concert par souscription, qui produisit quarante mille roubles.

A voir le dédain qu'on affecte maintenant pour la musique de Steibelt, on ne se douterait guère du succès prodigieux qu'elle eut pendant vingt ans; succès mérité par le génie qui brille à chaque page. A la vérité, de grands défauts s'y font remarquer. Le style en est diffus; on y trouve des répétitions continuelles et fastidieuses; les traits ont en général la même physionomie, et le doigter en est très-défectueux; mais la passion, la fantaisie, l'individualité s'y montrent à chaque instant. Les débuts de pièces ont tous de la fougue, du charme ou de la majesté; ses chants ont toujours quelque chose de tendre et d'élégant; si la liaison manque dans les idées, du moins celles-ci sont abondantes. Au résumé, la musique de Steibelt pèche presque toujours par le plan et ressemble trop à l'improvisation; mais on y sent partout l'homme inspiré. Dans les éloges que je lui accorde, j'excepte ses derniers ouvrages, indignes de sa plume et de sa réputation. L'état de gêne et de discrédit où sa mauvaise conduite l'avait fait tomber, ne lui laissait plus le temps de soigner ce qu'il écrivait pour les éditeurs de musique : alors il

abandonna les genres de la sonate et du concerto, qui avaient fait sa gloire, pour des bagatelles qui ne lui coûtaient aucun travail, et qu'il se donnait à peine le temps d'écrire. A l'égard de sa musique de théâtre, elle n'est connue que par sa partition de *Roméo et Juliette ;* mais celle-ci suffit pour démontrer que la nature lui avait donné le génie dramatique autant que l'originalité des idées.

Comme exécutant, Steibelt méritait une part égale de reproches et d'éloges. Dépourvu de toute instruction méthodique concernant le mécanisme du piano, et n'ayant eu d'autre maître que lui-même, il s'était fait un doigter fort incorrect. L'art d'attaquer la touche par divers procédés pour modifier le son lui était peu connu, parce que les instruments de son temps, légers et brillants, mais maigres et secs, se prêtaient peu à ces transformations de la sonorité ; néanmoins, il possédait à un haut degré l'art d'émouvoir et d'entraîner un auditoire. Sa manière ne ressemblait à aucune autre, parce qu'il ne s'était jamais donné la peine d'en étudier une. Tout était chez lui d'instinct, d'inspiration ; aussi n'était-il pas supportable lorsqu'il était mal disposé ; mais dès qu'il se sentait en verve, nul n'avait plus que lui le talent d'intéresser pendant des heures entières. Au beau temps de sa carrière, il passait pour exécuter des difficultés excessives ; aujourd'hui ses tours de force paraîtraient des enfantillages à nos virtuoses ; mais tout artiste serait heureux de posséder les qualités dont la nature l'avait doué.

La liste exacte des productions de cet homme bizarre serait fort difficile à faire, parce que les mêmes œuvres ont été gravés sous des numéros différents en France, en Allemagne, en Angleterre. Voici ce que j'ai pu recueillir de plus complet à cet égard. Je cite les éditions originales : 1° Ouverture en symphonie ; Paris, Naderman. 2° *Idem* de *la Laitière ;* Paris, Érard. 3° Valses pour orchestre ; Paris, Schonenberger. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 17 ; Paris, Boyer (Naderman). 5° Trois *idem*, op. 49 ; *ibid.* 6° *Concertos pour piano*, n° 1 (en *ut*) ; *ibid. ;* n° 2 (en *mi* mineur) ; *ibid. ;* n° 3 (*l'Orage*, en *mi* majeur), op. 33 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 4 (en *mi* bémol) ; Paris, Érard ; n° 5 (en *mi* bémol) ; *ibid. ;* n° 6 (*Voyage au mont Saint-Bernard*, en *sol* mineur) ; Leipsick, Peters ; n° 7 (grand concerto militaire, avec deux orchestres, en *mi* mineur) ; *ibid. ;* 7° Quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, op. 28 ; n° 1 (en *sol*), n° 2 (en *ré*) ; Paris, Imbault (Janet). 8° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 51 ; Paris, A. Leduc. 9° Trio pour piano, flûte et violoncelle, op. 31 ; Paris, Pleyel. 10° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 37 ; Paris, Momigny ; op. 48 ; *ibid. ;* op. 65 ; *ibid.* 11° Sonates pour piano et violon, op. 1 ; Munich, Gœtz ; op. 2, *ibid. ;* op. 4, Paris, Sieber ; op. 11 ; Paris, Boyer ; op. 26, Paris, Imbault ; op. 27, *ibid. ;* op. 30, Paris, Leduc ; op. 35, Bonn, Simrock ; op. 37, *ibid. ;* op. 39, Londres, Goulding ; op. 40, Paris, Leduc ; op. 41, Londres, Goulding ; op. 42 (faciles), Paris, Pleyel ; op. 56 (grandes), Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 68 ; Paris, madame Duhan (Schonenberger) ; op. 60, Paris, Frey ; op. 70, *ibid. ;* op. 71, Offenbach, André ; op. 73, Paris, Pleyel ; op. 74, Paris, Sieber ; op. 79, Paris, Duhan ; op. 80, *ibid. ;* op. 81, Paris, Imbault ; op. 83, *ibid. ;* op. 84, Paris, Duhan ; ces œuvres forment ensemble soixante-cinq sonates. 12° Duos pour piano et harpe, n° 1, Paris, Leduc ; n°s 2 et 3, Paris, Érard ; 13° Sonates pour piano seul, op. 6, Paris, Naderman ; op. 7, *ibid. ;* op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 15, 16, Paris, Sieber ; op. 23, 24, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 25 (*l'Amante disperata*), Paris, Imbault ; op. 37, Offenbach, André ; op. 41, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 49, Paris, Érard ; op. 59 (grande), *ibid. ;* op. 61, Paris, Pleyel ; op. 62, Paris, Érard ; op. 63, Paris, Imbault ; op. 64, Paris, Érard ; op. 66, Paris, Leduc ; op. 75, Paris, Érard ; op. 76 (grandes), Paris, Duhan ; op. 77 (faciles), *ibid. ;* op. 82 (sonate martiale), Paris, Pleyel ; op. 85, *ibid. ;* ces sonates sont au nombre de quarante-six. 14° Préludes pour le piano, op. 5, Paris, Leduc ; op. 23, Paris, Imbault. 15° Divertissements, op. 9, 28, 36, Paris, Imbault. 16° Rondeaux, op. 29, 30, 33, 43, 57, 63, 65, Paris, Naderman, Érard ; Offenbach, André. 17° Études et exercices ; liv. I, II, III, IV, V, Paris, Leduc, Duhan ; *idem*, tirés de la méthode, Paris, Imbault. 18° Pots-pourris, n°s 1 à 20, chez tous les éditeurs. 19° Environ quarante fantaisies sur des thèmes d'opéras et autres, *ibid.* 20° Un très-grand nombre d'airs variés, *ibid.* 21° Cinq cahiers de valses, *ibid.* 22° Six cahiers de bacchanales avec tambourin, *ibid.* 23° Plusieurs cahiers de marches, *ibid.* 24° Romances d'Estelle, avec piano, Paris, Naderman. Dix ou douze éditions de la plupart de ces ouvrages ont été publiées en France, en Allemagne et en Angleterre.

**STEIFFENSAND** (Wilhelm ou Guillaume), pianiste et compositeur, né, je crois, dans la Poméranie, vécut longtemps à Berlin, où il fut élève de Dehn pour l'harmonie et la composition. En 1846, il a donné des séances de musique de chambre avec les frères Stœhlknecht. En 1856, il s'est éloigné de Berlin, mais on n'a pas de renseignements sur le lieu où il a fixé sa résidence. Steiffensand est un musicien sévère et d'une instruction solide : ses compositions sont bien écrites et ne manquent pas d'originalité. Les ouvrages qu'il a publiés sont en petit nombre. On y remarque : 1° Sonate pour piano (en *ré* mineur), op. 2; Berlin, Stern. 2° Quatre pièces caractéristiques pour piano; Berlin, Schlesinger. 3° Sonate pour piano, op. 13; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Sonate pour piano et violoncelle, op. 15; Leipsick, Kistner. 5° *Scherzo graciose* pour piano; Berlin, Stern. 6° Plusieurs recueils de *Lieder;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Bock; Berlin, Stern, etc.

**STEIN** (Jean-André), organiste de l'église réformée d'Augsbourg et facteur de clavecins et de pianos, naquit en 1728, à Heidelsheim, dans le Palatinat. Élève de Silbermann pour la construction des instruments, il n'était âgé que de vingt-sept ans lorsqu'il commença, en 1755, le grand orgue des Cordeliers d'Augsbourg, ouvrage excellent qui fut achevé deux ans après. Cet instrument est composé de quarante-trois jeux, deux claviers à la main et pédale. En 1758, Stein fit un voyage à Paris, et y perfectionna son habileté dans la construction des clavecins. Ce fut dans cette ville qu'il conçut et exécuta son premier clavecin organisé. De retour à Augsbourg, il y construisit l'orgue de la cathédrale. Marchant sur les traces de son maître pour la fabrication des pianos, il en fit un grand nombre qui se répandirent en Allemagne, en France, dans les Pays-Bas, et qui eurent de la réputation à cette époque. Mozart les loue sans restriction dans une lettre à son père, du 17 octobre 1777; il les considérait comme supérieurs à ceux des autres facteurs de son temps. Son mécanisme, à pilote simple et à marteau léger suspendu par une charnière en peau, fut adopté par les facteurs anglais de cette époque, et par Érard, dans ses premiers pianos. En 1770, Stein construisit un instrument d'expression à clavier auquel il donna le nom de *Melodica*. On en donna une description dans la Bibliothèque des Beaux-arts (*Bibliothek der schœnen Wissenschaften*, ann. 1772, tome XIII, pages 106-116), et Stein fit paraître lui-même une autre notice intitulée : *Beschreibung meiner Melodica* (Description de ma Melodica); Augsbourg, 1773, in-8° de vingt-deux pages. Suivant Forkel (*Allgem. Litteratur der Musik*, page 263), cette notice est de Jean-Chrétien Heckel, diacre à Augsbourg; mais Gerber assure qu'elle a été écrite par Stein lui-même. On cite aussi comme des inventions de ce facteur, un clavicorde d'une espèce particulière appelée *Polytoni-Clavicordium*, dont la description se trouve dans la feuille d'annonces d'Augsbourg, du 5 octobre 1769; le grand piano organisé qu'il construisit pour le roi de Suède, et un grand piano double appelé *Vis-à-vis*, pour le même prince; enfin, l'*Harmonicon*, instrument à clavier qui paraît être la même chose, et dont un certain professeur *Christmann* a donné une notice dans le n° 45 de la *Gazette musicale* de Spire, de 1789. André Stein mourut à Augsbourg, le 22 février 1792, des suites d'une hydropisie, à l'âge de soixante-quatre ans. Dans les dernières années de sa vie, sa fabrique d'instruments fut dirigée par son fils, André Stein, et par sa fille Nanette Stein, connue plus tard sous le nom de *madame Streicher*.

**STEIN** (Nanette). *V.* **STREICHER** (Mme).

**STEIN** (Jean-Georges), bon facteur d'orgues, né à Berlstædt, près d'Erfurt, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1753, il construisit à l'église Sainte-Marie de Uelzen, un instrument de trente-deux jeux, deux claviers et pédale.

**STEIN** (Frédéric), le plus jeune des enfants de Jean-André Stein, habile pianiste et compositeur, naquit à Augsbourg, en 1784, et mourut à Vienne, le 5 mai 1809, à l'âge de vingt-cinq ans. Il fut élève d'Albrechtsberger pour l'harmonie et le contrepoint. On a imprimé de sa composition pour le piano : 1° Bagatelles, op. 1; Vienne, Steiner. 2° Rondeau facile, op. 2; *ibid*. 3° Sonate pour piano seul, op. 3; Vienne, Mechetti. Il a écrit aussi pour le théâtre de Léopold, à Vienne : 1° *Der Kampf um Mitternacht* (Le combat vers minuit). 2° *La Fée Radiante*.

Un autre pianiste nommé Stein (Fr.), postérieur au précédent, et qui paraît être fixé à Vienne, a publié environ soixante-dix œuvres de variations pour le piano, particulièrement sur des thèmes des opéras de Rossini, des contredanses et des chansons allemandes. Cet artiste appartient vraisemblablement à la famille d'André Stein : il n'en est pas parlé dans le Lexique universel de musique, publié par le docteur Schilling.

**STEIN** (K.), pseudonyme sous lequel s'est quelquefois caché **KEFERSTEIN** (*voyez* ce nom).

**STEIN** (Charles), directeur de musique et organiste de la Stadtkirche, à Wittenberg, est né le 25 octobre 1824, à Niemeck (Prusse). Dès son enfance il montra d'heureuses dispositions pour la musique. L'organiste Brandt, de ce lieu, fut son premier guide dans cet art et lui enseigna à jouer de l'orgue. Plus tard il entra au séminaire des instituteurs, à Berlin, où il devint élève de A.-W. Bach, de Grell et de Killitschgy, puis il suivit les cours de l'Académie royale des beaux-arts et eut pour professeur Rungenhagen et M. Marx. Après avoir vécu quelque temps à Berlin, où il se livrait à l'enseignement particulier, il obtint les places d'organiste de l'église de la ville et de professeur de musique au gymnase de Wittenberg, en 1850. Au nombre de ses ouvrages, on compte l'oratorio *la Naissance du Christ*, le Psaume 71 qui fut exécuté à la fête musicale de Wittenberg, en 1846, la cantate intitulée *Ein Abend in Neapel* (Une soirée à Naples), en 1848, et une symphonie (en *mi* mineur), exécutée à Berlin. On a gravé de sa composition des *Lieder*, le livre choral de Wittenberg, Potsdam, Riegel, et quelques petites pièces pour le piano.

**STEIN** (Frédéric), professeur de musique à Crefeld, s'est fait connaître par un petit ouvrage intitulé : *Der erste Unterricht in der Harmonielehre* (L'Enseignement primaire dans la science de l'harmonie); Crefeld, 1845, in-8°.

**STEIN** (P.), professeur de musique aux écoles populaires de Coblence, en 1840, a publié pour l'usage de ces écoles catholiques : 1° *Der Gesangfreund* (L'Ami du chant), recueil de chants à deux, trois et quatre voix pour les écoles populaires, première, deuxième et troisième suites; Coblence, Blum. 2° *Lieder und Messgesænge aus dem Gesangbuche für der Diœzese Trier* (Cantiques et chants mesurés du livre choral du diocèse de Trèves, pour les écoles d'adultes, arrangés à trois voix); Coblence, Hœlscher. 3° *Marienlieder* (Cantiques de Marie), à trois voix; *ibid.* 4° Recueil de cantiques à deux et trois voix pour les classes des écoles populaires catholiques; Coblence, Blum.

**STEIN** (Albert-Gérion), curé de l'église Sainte-Ursule, à Cologne, et professeur de chant au séminaire clérical de l'archevêché, né vers 1815, est auteur de divers ouvrages intitulés : 1° *Kyriale sive Ordinarium Missæ continens cantum gregorianum ad Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei pro diversitate temporis ac festorum per annum juxta usum Metropolitanæ Ecclesiæ Coloniensis, cui accedunt cantiones aliquot sacræ in Missa post elevationem cantandæ nec non modus respondendi ad versiculos in Missa et cantandi Ite Missa est, etc.; Coloniæ, ap. J.-P. Bachem*, 1860, in-8° de quatre-vingt-huit pages, quatrième édition. 2° *Kœlnisches Gesang und Andachtsbuch* (Livre de prières dévotes et de chants à l'usage des congrégations catholiques, suivi d'un recueil de cantiques avec mélodies); Cologne, J.-P. Bachem, 1860, huitième édition. Plus de cent quinze mille exemplaires de ce recueil ont été vendus jusqu'au moment où cette notice est écrite. 3° *Orgelbegleitung zu den Melodieen des Kœlnischen Gesangbuches* (Accompagnement d'orgue pour les mélodies du livre de chant de Cologne); *ibid.*, petit in-4° de cent cinquante-six pages. 4° *Die Katolische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt* (La musique d'église catholique, exposée d'après sa nature et sa destination spéciale); *ibid.*, 1864, petit in-8° de cent vingt-six pages.

**STEINACKER** (Charles), pianiste et compositeur, né en 1789, était fils d'un libraire de Leipsick. Il était employé dans la librairie de Gœschen de cette ville, lorsqu'il abandonna cette position pour aller achever *ses* études à Vienne. Ses heureuses facultés musicales se révélèrent dans quelques petits opéras, entre autres *Hass und Liebe* (La haine et l'amour), *La Vedette*, etc., ainsi que dans quelques œuvres pour le piano, où l'on trouve un talent réel. Malheureusement, la guerre de l'indépendance de l'Allemagne l'obligea de servir comme soldat. Il prit part aux campagnes de 1813 et 1814; lorsqu'il retourna en Allemagne, il était atteint de la maladie dont il mourut le 18 janvier 1815. Parmi ses œuvres de piano, on remarque une grande sonate, op. 10; Vienne, Diabelli; des fantaisies, dont une sur des motifs de *Don Juan;* une ouverture militaire à quatre mains, et plusieurs suites de polonaises et de valses. On connaît aussi de lui des chants pour plusieurs voix d'hommes.

**STEINBART** (Gottlieb Samuel), conseiller du consistoire, professeur de philosophie à Francfort-sur-l'Oder et directeur des écoles publiques à Zullichau, naquit dans cette dernière ville, le 24 septembre 1738, et mourut à Francfort, le 3 février 1809. Au nombre de ses

ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack* (Idées pour la philosophie du goût), première partie; Zullichau, 1785, in-8° de douze feuilles. Cette première partie, la seule qui ait paru, renferme la théorie générale des beaux-arts, et en particulier de la musique, d'après les principes de Kirnberger.

**STEINBEEK** (Frédéric-Albert), docteur en médecine et en philosophie, né à Brandebourg, sur la Havel, en 1804, a fait ses études à l'université de Berlin, et y a fait imprimer une thèse intitulée : *De Musices atque Poeseos vi salutari operis prodromus. Dissert. inauguralis psychologico-medica; Berolini*, 1826, in-8° de quatre-vingt-seize pages.

**STEINBERG** (Chrétien-Gottlieb ou Théophile), docteur en philosophie et prédicateur à Breslau, né le 24 février 1738, est mort dans cette ville, le 23 mai 1781. Parmi ses nombreux écrits, on en remarque un, publié sous le voile de l'anonyme, qui a pour titre : *Ueber die Kirchen-Musik* (Sur la musique d'église); Breslau, 1766, in-8°.

**STEINBRECHER** (Jacques), *cantor* à Belgrana, dans la Thuringe, vers la seconde moitié du seizième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique, intitulé : *De arte canendi puerilia quædam pedestri oratione, tyronibus scholæ Belgranæ proposita; Mulhusii Duringorum excudebat Georgius Hantzsch*, 1571, petit in-8° de sept feuillets non chiffrés.

**STEINDORF** (Jean-Martin), *cantor* à Zwickau, naquit le 18 mars 1663, à Deutleben, dans le duché de Weimar. Ses heureuses dispositions lui firent obtenir, à l'âge de treize ans, une bourse dans le couvent de Rosleben, où il acheva ses études préparatoires, en 1684. Puis il se rendit à l'université de Jéna. En 1687, il obtint une place à Schœnenfels, et deux ans après, une autre à Græiz. En 1691, il fut appelé à Zwickau en qualité de *cantor*, y passa le reste de ses jours, et y mourut en 1739. Il avait étudié le contrepoint sous la direction de David Fuock. Un très-grand nombre de cantates pour des fêtes, de *Magnificat*, deux années entières de musique d'église, l'oratorio intitulé : *Historia Resurrectionis Christi*, qu'il mit quatre fois en musique, quatre cantates, à l'occasion du jubilé de 1733, et une musique pour la prestation du serment, dans la même année, sont les principaux ouvrages de sa composition : tous sont restés en manuscrit.

**STEINER**, ou plutôt **STAINER** (1) (Jacques), naquit vers 1620, à Absom, village du Tyrol, près d'Inspruck (2). Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, lui firent commencer ses études; mais il y montra peu d'aptitude, n'ayant de dispositions naturelles que pour la facture des instruments de musique. Encore enfant, il fabriquait de grossiers violons. Une vocation si évidente décida les parents de Steiner à envoyer leur fils à Crémone travailler chez Nicolas Amati. Après quelques années de travail dans les ateliers de cet habile facteur d'instruments, il acquit lui-même une habileté égale à celle de son maître. Ce fut alors qu'il fabriqua des violons qu'on distingue comme ceux de sa première époque, et qui sont de la plus grande perfection, mais, malheureusement, de la plus grande rareté. Les instruments de cette époque sont datés de Crémone, et ont une étiquette écrite et signée de la main de Steiner. On les reconnaît aux signes suivants : les voûtes sont plus élevées que celles des Amati; les § sont petites et étroites; les volutes moins allongées que celles des violons des Amati, et plus larges dans la partie antérieure. Le bois est à larges veines, et le vernis est celui des Amati. Le plus bel instrument connu de cette première époque de Steiner avait passé de la succession de M. Descentelles, ancien intendant des menus-plaisirs du roi, dans les mains de Gardel, premier maître de ballets de l'Opéra, et amateur de violon distingué. Il porte la date de 1644.

Steiner, ayant épousé une fille de son maître Amati, alla s'établir avec elle à Absom. Il règne une grande obscurité sur cette seconde époque des travaux de Steiner; les événements sont rapportés de manières si contradictoires, qu'en l'absence de documents authentiques, on ne peut que s'abstenir. Suivant une de ces traditions, forcé de beaucoup travailler pour nourrir sa famille, il fabriqua des violons, violes et basses de qualité très-inférieure à ses premiers instruments. Obligé de colporter lui-même les produits de sa fabrique, et obtenant rarement de ses violons plus de six florins, il devait suppléer par la rapidité de leur con-

(1) Cette orthographe n'est point allemande; mais c'est celle que Steiner avait adoptée par ignorance.

(2) Les renseignements que je fournis dans cette notice sur le célèbre luthier Steiner ont été ignorés de tous les biographes et historiens de la musique; je les dois en parties aux recherches de Cartier (voyez ce nom) pour son histoire du violon; aux notes manuscrites de Boisgelou, et à un mémoire de Woldemar (voyez ces noms), ainsi qu'aux informations que j'ai prises près des luthiers les plus instruits.

struction au peu d'argent qu'il en tirait. Le vernis des instruments de cette époque est rougeâtre et opaque. Steiner demeura, dit-on, quelque temps dans cette position; mais dans la suite, les artistes reconnurent le mérite de ses instruments, et la réputation de ceux-ci commença à s'étendre en Allemagne. Plusieurs princes et seigneurs lui demandèrent des violons, des violes et des basses: il les fabriqua avec beaucoup plus de soin, prit des élèves et monta son atelier. Les instruments qu'il fabriqua pour quelques-uns des princes et seigneurs dont il vient d'être parlé se reconnaissent aux têtes de lions, de tigres ou d'autres animaux dont il ornait les volutes, et qu'il tirait des blasons de ces personnages. Dans la confection du grand nombre d'instruments à archet qui sortirent alors de ses ateliers, Steiner fut aidé par son frère Marc Steiner, frère ermite, par les trois frères Klots (Mathias, Georges et Sébastien), et par Albani, tous ses élèves. Plus tard, on a quelquefois confondu les instruments que fabriquèrent les Klots seuls avec ceux de Steiner de cette époque; mais le vernis des Klots est d'un fond noir avec des reflets jaunes, tandis que celui de Steiner est d'un rouge d'acajou bruni par le temps. Les instruments de la seconde époque de ce facteur sont datés d'Absom, depuis 1650 jusqu'en 1667. Le sapin des tables d'harmonie est ordinairement à veines serrées; le bois du fond, des éclisses et du manche est à très-petites côtes serrées et unies. Les étiquettes de ces instruments sont imprimées. Le violoniste Ropiquet, de Paris, qui fut un grand connaisseur en instruments à archet, a possédé, dit-on, un quintette composé de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse de la plus grande beauté, avec des têtes de lions, appartenant à cette époque: par une exception fort rare, les violons étaient d'un très-grand patron. A cette époque appartiennent aussi: 1° Un violon qu'a possédé le marquis de la Rosa, grand d'Espagne, et qu'on a vu à Paris entre les mains de Lupot (*voyez* ce nom). 2° Celui du comte de Marp, amateur de violon à Paris. 3° Celui de Frey, ancien artiste de l'orchestre de l'Opéra, et éditeur de musique. 4° Enfin, l'alto admirable qui a appartenu à M. Matrôt de Préville, ancien gouverneur du port de Lorient. Aujourd'hui, le célèbre violoniste Alard en possède un de la plus grande beauté. Beaucoup d'instruments attribués à Steiner n'ont pas été faits dans son atelier.

Suivant la tradition, après la mort de sa femme, Steiner se retira dans un couvent de bénédictins, où il passa le reste de ses jours; mais, par une pensée digne d'un véritable artiste, il voulut terminer sa carrière mondaine par une production qui mît le comble à sa gloire. Par le crédit du supérieur de son couvent, il parvint à se procurer des bois d'une rare qualité, à ondes régulières et serrées, dont il fit seize violons, modèles de toutes les perfections réunies. Il en envoya un à chacun des douze électeurs de l'empire, et donna les quatre autres à l'empereur. Depuis lors, ces instruments ont été connus sous le nom de *Steiner-électeur*. Sons purs, métalliques, aériens, semblables à ceux d'une belle voix de femme; grâce, élégance dans la forme; fini précieux dans les détails; vernis diaphane d'une couleur dorée; telles sont les qualités qui distinguent ces produits de la troisième et dernière époque du talent de Steiner. Les étiquettes de ces instruments sont écrites et signées de la main de ce luthier célèbre. Trois de ces instruments d'élite sont connus aujourd'hui; la sort des autres est ignoré. Le premier fut donné par l'impératrice Marie-Thérèse à Kennis, violoniste de Liége (*voyez* la biographie de cet artiste). L'autre fut acheté, en 1771, pour la somme de trois mille cinq cents florins, en Allemagne, par le duc d'Orléans, aïeul du roi de France, Louis-Philippe. Plus tard, ce prince, ayant cessé de jouer du violon, donna cet instrument à Navoigille jeune, un soir qu'il avait eu beaucoup de plaisir à l'entendre accompagner madame de Montesson avec ce même violon. Ce précieux instrument a passé entre les mains de Cartier, en 1817. C'est chez cet artiste que je l'ai vu et entendu. Le troisième violon-électeur connu était dans le cabinet du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II. La date de la mort de Steiner n'est pas connue. Les instruments vrais de la première et de la dernière époque de Steiner étaient autrefois recherchés et avaient un haut prix; la mode en est maintenant passée, et leur valeur commerciale est beaucoup diminuée. Le célèbre luthier Vuillaume en a possédé un de très-belle qualité dont il avait fixé le prix à 400 francs.

**STEINER** (Jean-Louis), compositeur allemand, vécut à Nuremberg, puis à Zurich, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Les ouvrages connus de sa composition sont: 1° *Sei sonate da camera de' quali si espone presentamente due a violoncello solo, col basso continuo*; Nuremberg, 1731. 2° Des psaumes à plusieurs voix avec basse continue; *ibid.*, 1734. 3° Un recueil de motets à deux voix de dessus

avec basse continue; Zurich, 1739. 4° *Kurz-leicht-und gründlicher Noten-Buchlein, oder Anleitung zur edlen Sing- und Kling-kunst*, etc. (Petit livre de principes faciles, ou introduction au noble art du chant, etc.); Zurich, 1728.

**STEINER** (...), chanoine de la cathédrale de Breslau, fut grand amateur et connaisseur en musique. En 1790, il fut nommé régent du consistoire. Il mourut à Breslau, en 1817. On a de lui un écrit intitulé: *Ueber den deutschen Kirchengesang* (Sur le chant d'église allemand), inséré dans la feuille du diocèse de Breslau, première année, pages 307 et suivantes.

**STEINFELD** (A.-Jacques), organiste à Bergedorff, près de Hambourg, né en 1757, est mort à Hambourg, en 1824. Il s'est fait connaître par divers ouvrages de sa composition, dont Gerber ne cite que ceux-ci: 1° Six solos pour la flûte, op. 10; Berlin, 1784. 2° Trois sonates pour le clavecin; Lubeck, 1788. 3° Trois sonatines, *idem*; ibid., 1788. 4° Six rondos faciles pour le piano; Hambourg, 1797. 5° Douze chansons allemandes avec un *andante* à quatre mains, varié pour le piano; *ibid.*, 1797. 6° Six quatuors pour deux clarinettes et deux cors, avec timbales *ad libitum*, op. 20; Offenbach, André, 1802. 7° Odes pour le chant avec piano; Hambourg, 1786. Le fils de cet artiste (Jacques Steinfeld), né à Bergedorff, le 14 janvier 1788, a eu pour maître de piano et de contrepoint le directeur de musique Schwencke. Il est professeur de piano et de chant à Hambourg.

**STEINGUDEN** (Constantin), frère mineur, maître de chapelle à Constance, vers le milieu du dix-septième siècle, est cité par Printz, dans son histoire de la musique, comme un des meilleurs compositeurs de son temps. Son œuvre quatrième a pour titre: *Florea hyemalea a 3, 4 vocibus cum instrumentis*; Constance, 1666.

**STEINKÜHLER** (Émile), pianiste, violoniste et compositeur, né à Dusseldorf, le 12 mai 1824, commença, à l'âge de quatre ans, l'étude de la musique et du piano sous la direction de son père, et prit des leçons de violon dès sa cinquième année. A dix ans, il donna son premier concert au théâtre de Dusseldorf et y exécuta deux morceaux de piano et deux de violon. Il fit ensuite avec son père un voyage dans les provinces rhénanes. L'arrivée de Mendelssohn à Dusseldorf fut un événement heureux pour le jeune Steinkühler, qui le prit pour modèle dans ses études. A l'âge de seize ans, il écrivit un premier opéra intitulé *Die Alpenhutte* (La chaumière des Alpes), ainsi que ses premières compositions pour le piano et pour l'orchestre. A dix-sept ans, il se rendit à Francfort et y prit des leçons d'Aloys Schmitt pour perfectionner son talent de pianiste. Son séjour dans cette ville se prolongea pendant cinq ans, et dans cet intervalle il écrivit trois symphonies, dont la première fut exécutée en 1845, des ouvertures, des chants pour quatre voix d'hommes, et un opéra en trois actes (*Cesario*), qui fut représenté avec peu de succès à Dusseldorf en 1848. Après avoir visité Paris, M. Steinkühler s'est fixé à Lille (Nord), où il vit en ce moment (1864), en qualité de professeur de son art et de directeur de musique de la société chorale de Sainte-Cécile. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque un grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 35; Paris, Richault; des morceaux pour piano et violoncelle, op. 12 et 50; Mayence, Schott et Paris, Richault; des marches pour piano, op. 4 et 51; Francfort, Hedler, Paris, Richault; une ouverture de concert (en *ré*), arrangée pour piano à quatre mains; *ibid.*; des pièces de salon pour piano; *ibid.*; des chants pour quatre voix d'hommes, op. 6; Francfort, Hedler; des *Lieder* à voix seule avec piano, et des romances.

**STEINMANN** (Christophe), organiste à Vollsberg, près d'Erfurt, puis à Grossen-Nordhausen, village près de Weimar, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition: 1° *Motetten für 8 Stimmen* (Motets à 8 voix); Jéna, 1659. 2° *Rosen-Kränzlein* (Petite couronne de roses, collection de chansons à plusieurs voix); Erfort, 1660, in-4°.

**STEINMÜLLER**. Trois frères de ce nom (Jean, Joseph et Guillaume), excellents cornistes, furent attachés à la chapelle du prince Esterhazy, à l'époque où Haydn la dirigeait. Ils voyagèrent en Allemagne pour y donner des concerts, et se firent entendre à Hambourg, en 1784. L'un d'eux vivait encore en 1798, et fit alors imprimer à Brunswick son œuvre douzième, consistant en un concerto pour cor avec orchestre. Le catalogue de Westphal, de Hambourg, indique, en manuscrit, quinze solos pour cor, quatorze trios pour trois cors, douze duos pour deux cors, et plusieurs autres ouvrages de la composition de ces artistes. Guillaume Steinmüller est auteur d'un petit traité de musique intitulé: *Der Musikschuler. Ein handbuch für Sanger und Instrumentalisten* (L'Écolier musicien. Manuel pour les

chanteurs et les instrumentistes); Cumersbach, 1830, in-8°.

**STEINICKE** (Albert), *cantor* et organiste à Stettin (1830-1845), n'est mentionné par aucun biographe allemand, quoique deux ouvrages que je connais de lui indiquent un artiste de talent. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Motet pour quatre voix d'hommes (*Wie lieblich sind deine Wohnungen*), en partition, op. 25 A; Stettin, Friese. 2° Motet à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), en partition, op. 25 B; *ibid.* 3° Psaume pour la fête du 15 octobre (*Singet frœlich unserm Gotte*), pour quatre voix d'hommes, en partition, op. 26; *ibid.* 4° Cinquante préludes courts et faciles de chorals pour orgue; Berlin, Trautwein.

**STELLA** (Joseph-Marie), moine de l'étroite observance à Rome, né à Mirandola, dans le duché de Modène, au commencement du dix-septième siècle, fut lecteur de théologie de son ordre, prédicateur général et vicaire du chœur *d'Araceli*, paroisse de Rome. Il a fait imprimer un petit traité du plain-chant intitulé : *Breve istruttione alli giovani per imparare con ogni facilità il canto fermo, divisa in due parti; in Roma*, 1665, un volume in-4° de cent quarante-neuf pages à la première partie, et de cent onze à la seconde. Cet ouvrage est particulièrement relatif au chant des moines de l'ordre de Saint-François. La deuxième édition a pour titre : *Breve istruttione agli giovani per imparare il canto fermo; in Roma*, 1675, in-4°.

Un compositeur napolitain, nommé *Scipion Stella*, cité par Cerreto (*Della prattica musica*, lib. 3, p. 156), vivait à Naples, en 1601. J.-B. Doni dit de ce musicien qu'il fut très-savant compositeur, et qu'il entra dans l'ordre des Théatins, où il mourut avant l'année 1635 (voyez *Compend. del Trattato de' generi e de' modi*, p. 5).

**STENDHAL.** *Voyez* **BEYLE.**

**STENEKEN** (Conrad), littérateur et amateur de musique, né à Brême, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition un recueil d'allemandes, courantes et chansons pour deux violons, viole et basse continue, sous le titre de *Hortulus musicus*, Brême, 1662.

**STENGEL** (Chrétien-Louis), né à Nauen, le 17 août 1765, fut d'abord conseiller référendaire dans cette ville, puis obtint, en 1793, les places de fiscal de la cour de Prusse, et de commissaire de justice, à Berlin. Amateur de musique, il s'est fait connaître comme écrivain sur cet art, par une dissertation insérée dans le *Musikalisch Monatschrift* de Berlin, sous ce titre : *Gedanken über den Ursprung und über den Gebrauch des Septimen Quart-Secundenaccords* (Idées sur l'origine et l'usage de l'accord de septième et quarte), ann. 1792, p. 126-129, et 145-150. On a aussi de sa composition : 1° Cinq chants religieux à cinq voix; Berlin, 1793. 2° Romance du *Docteur et l'Apothicaire*, variée pour le piano; Berlin, Rellstab, 1795.

**STENGEL** (F. DE), bon flûtiste au service de la cathédrale de Freysing, dans le Palatinat, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer à Manheim, vers 1780, un concerto de flûte de sa composition.

**STENGEL** (G.), bon chanteur allemand, était attaché à l'Opéra de Vienne en 1800, et y publia deux recueils d'ariettes et de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, œuvres 5^me^ et 6^me^, chez Weigl. En 1805, il fut engagé au théâtre de Cassel. Il avait fait représenter au théâtre de Hambourg, en 1798, *Amadis des Gaules*, opéra de sa composition.

**STENGER** (Nicolas), docteur en philosophie, professeur de théologie et de langues orientales, et inspecteur du gymnase réformé, à Erfurt, naquit dans cette ville, le 31 août 1609. Après avoir été organiste de l'église Saint-Thomas, il fut deux fois recteur de l'université, et mourut le 5 avril 1680. On a de lui un traité de musique à l'usage des écoles, intitulé : *Manuductio ad musicam theoreticam, dast ist : Kurze Anleitung zur Singekunst*, etc.; Erfurt, 1635, in-8° de six feuilles. D'autres éditions de cet ouvrage ont été publiées dans la même ville, en 1653, 1660 et 1666. Il y en a aussi une imprimée à Hildesheim, en 1695, in-8°.

**STENZEL** (Georges-Frédéric), facteur d'orgues à Giersdorf, en Silésie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit, en 1750, à Wustgiersdorf un orgue de vingt et un jeux.

**STEPHAN**, ou plutôt **STEFFEN**, père et fils (Gaspard-Melchior, et Michel), bons facteurs d'orgues à Breslau, dans la seconde partie du quinzième siècle, ont construit, en 1485, le grand orgue de la cathédrale d'Erfurt.

**STEPHAN** (Clément), né à Buchau, dans le Wurtemberg, vers 1520, fut *cantor* à Nuremberg; puis il se démit de ses fonctions, et vécut sans emploi dans la même ville. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Passio secun-*

*dum Matthæum, das ist das Lieden und Sterben Jesu Christi*, etc. (La Passion de Jésus-Christ, d'après saint Mathieu, à quatre et cinq voix); Nuremberg, 1550, in-fol. 2° *Cantiones sacræ* 4, 5 *et* 6 *vocum*, ibid., 1560, in-4°. 3° *XXXV cantiones* 6, 7-12 *et plurimum vocum*; ibid., 1568. 4° *Cantiones quinque vocum*; ibid., 1568. 5° *Psalmus* 128, 6, 5 *et* 4 *vocum*; ibid., 1569, in-4°. Stephan a été l'éditeur d'une collection intéressante de morceaux d'anciens compositeurs, intitulée : *Harmoniæ suavissimæ* 8, 5 *et* 4 *vocum, a præstantissimis hujus artificibus compositæ*, etc., première partie, Nuremberg, 1567, in-4°; deuxième partie, *ibid.*, 1568, in-4°. La première partie contient des ouvrages de Senfel, Jean Heugel, Martin Agricola, Pierre de Larue, Henri Fink, Hulderic Brætel, Christophe Cervius, Rogier, Benoît Ducis et Adrien Willaert. Dans la deuxième partie, on trouve des morceaux de Jean Walther, de Pierre Massaini, d'André Schwarz, de Thomas Créquillon et de Jacques de Wert.

**STEPHANUS** (Jean), savant danois, naquit vers 1550, dans l'île de Laaland, en Danemark. En 1588, il fut nommé recteur de l'école de Sorau; neuf ans après, on lui confia la chaire de logique à l'université de Copenhague, et dans l'année 1608, il obtint la présidence de l'école de Sorau, avec le titre d'historiographe du roi de Danemark. Amateur de musique distingué, il a laissé en manuscrit un livre qui avait pour titre : *Opera plurima anecdota de Arte musica*. Cet ouvrage paraît être perdu. Gerber attribue à ce savant des chants et des madrigaux allemands à quatre, cinq, six et huit voix, publiés à Nuremberg, en 1599, et réimprimés à Hambourg, en 1618; mais je crois que ce biographe a confondu le savant danois avec Jean Stephan (*voyez* ce nom), organiste de Lunebourg, son contemporain.

**STEPHANUS** ou **STEPHAN** (Jean), organiste à Lunebourg, dans les dernières années du seizième siècle, fut considéré comme un des hommes les plus distingués de son temps dans l'art de jouer de l'orgue, car il fut un des organistes appelés à Groningue, en 1596, pour la réception du grand orgue de cette ville, suivant le témoignage de Werkmeister (*Organ. Grunin. rediv.*, § II). Il mourut peu de temps après la publication de son dernier ouvrage, qui parut à Hambourg, en 1619. On connaît sous son nom : 1° *Newe teusche Gesang nach Art der Madrigalien, mit* 4 *Stimmen componirt*, pars I (Nouveaux chants allemands, dans le style des madrigaux, à quatre voix); Nuremberg, 1599, in-4°. 2° *Idem*, pars II, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Deuxième partie du même ouvrage, à cinq, six et huit voix); *ibid.*, 1599, in-4°. Les deux parties de cet ouvrage ont été réimprimées à Hambourg, en 1618, in-4°. 3° *Neue teusche weltliche Madrigalien und Balleten sowohl mit lebendigten Stimmen als auf allerhand musikalischen Instrumenten zu gebrauchen, mit* 5 *Stimmen componirt* (Nouveaux madrigaux mondains allemands et ballets, propres à être chantés ou joués avec les instruments, à cinq voix); Hambourg, 1619, in-4°.

**STÉPHEN DE LA MADELAINE**, ou plutôt **LA MADELAINE** (Stéphen), né dans les premières années du dix-neuvième siècle, professeur de chant et littérateur, à Paris, ancien chanteur récitant de la chapelle et de la musique particulière du roi de France, Charles X, est devenu par la suite chef de bureau dans la direction des beaux-arts du ministère de l'intérieur. Il est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° *Physiologie du chant*; Paris, Desloges, 1840, un volume in-12 de deux cent soixante-neuf pages. 2° *Théories complètes du chant*; Paris, Amyot (sans date), un volume in-8° de quatre cent douze pages. M. Stéphen de la Madelaine a coopéré à la rédaction de plusieurs journaux de musique, particulièrement à la *Revue musicale*, à *la France musicale*, et a été chargé pendant quelque temps du feuilleton musical du *Courrier français*. Comme littérateur, il a publié beaucoup de romans et de *Nouvelles*, dont on trouve la liste dans la *Littérature française contemporaine*, de MM. Félix Bourquelot et Alfred Maury (t. IV, p. 462).

**STEPHENS** (Édouard), compositeur, pianiste et organiste de l'église paroissiale de Hampstead, est né à Londres, le 18 mars 1821. Il est neveu de la célèbre cantatrice *Miss Stephens*, devenue comtesse douairière d'Essex. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il commença fort jeune l'étude de cet art. Cypriani Potter fut son maître de piano, Blagrove lui enseigna le violon, et il étudia la composition sous la direction de Hamilton. On connaît de cet artiste trois ouvertures de concert, intitulées : 1° *The Dream of happiness* (Rêve de bonheur); 2° *Vita d'inquietudine*; 3° *Recollection of the past* (Souvenir du passé). Sa symphonie en *sol* mineur a été exécutée avec succès, sous la direction de Benedict, à Exeter-Hall, le 14 février 1854, dans un concert de la société connue

sous le titre : *The Harmonic Union*. M. Stephens a écrit aussi des quatuors pour deux violons, alto et basse, deux services complets pour le culte protestant, beaucoup de musique vocale de toute espèce, de la musique de piano et des pièces poor l'orgue.

**STERKEL** (l'abbé Jean-François-Xavier), compositeur agréable, naquit à Wurzbourg, eo Bavière, le 3 décembre 1750. Les organistes Kette et Weismantel, de cette ville, commencèrent son éducation musicalo. Ses progrés furent rapides, quoique ses études littéraires et scieotifiques le détournassent de son penchant pour la musique. Sorti du collége, il se voua à l'état ecclésiastique et obtint une place de vicaire à la paroisse de Neumünster, à laquelle on réunit, en sa faveur, cello d'organiste. Dès son enfaoce, il s'était essayé dans la composition : il cultiva plus tard son talent naturel pour cet art, et commença à écrire des symphonies d'un style facile et agréable, qui a de l'analogie avec celui de Pleyel (*voyez* ce nom). Il les faisait exécuter à son église et dans des concerts, où elles obtenaient de brillants succès. Son double talent de pianiste et de compositeur le fit appeler, en 1778, à la cour du prince électoral, à Aschaffeobourg, pour y remplir les fooctioos de professeur de piano et de chapelain. Dans l'année suivante, le prince l'envoya en Italie, pour y perfectionner son goût et son talent. Il visita Florence, Rome, Naples, Venise et plusieurs autres grandes villes ; partout il se fit entendre avec succès sur le piano. A Naples, la reine l'engagea à écrire un opéra, et il composa le *Farnace*, que les Napolitaios accueillirent avec faveur en 1780. Rappelé à Mayeoce, en 1781, par le prince électoral, il y obtint un canonicat ; mais quels que fussent les avantages qu'il trouvait dans sa carrière ecclésiastique, ils ne le détournaient pas de son penchant pour la musique. Ce fut alors qu'il commença à écrire des chansons allemandes qui obtiorent un succés d'enthousiasme. Ses œuvres instrumentales, particulièrement ses sonates de piano, se multipliaient avec une prodigieuse activité. Sa position de chanoine de la cathédrale ne l'empêchait pas de se livrer à l'enseignement du piano et du chant. Il forma plusieurs élèves distiogués, parmi lesquels on remarque les compositeurs Hofmann et Zulehoer, et les ténors Grunbaum et Kirschbaum.

En 1793, l'électeur de Mayence nomma l'abbé Sterkel son maître de chapelle, après le départ de Righini pour Berlin. Dès ce moment, il se livra exclusivement à la composition et écrivit des messes et d'autres graods ouvrages pour l'égliso. Ses travaux ne furent interrompus que par les évéoemeots de la guerre qui obligea l'électeur à s'éloigner de Mayence. Sterkel se retira à Würzbourg, avec son titro de maître de chapello, mais sans conserver d'activité daos ses fonctions. Toutefois, il y composa quatre messes solennelles. C'est à cette époque qu'il publia un très-grand nombre de petits morceaux de piano pour les amateurs, qui ourent un soccès populaire et dont on fit plusieors éditions. Eo 1803, la place de maître de chapelle du prince polonais Choloniewski lui fut offerte, mais il la refusa, et préféra la positioo de maître de chapelle du prioce primat, à Ratisbonno, dont il alla prendre possession en 1805. Là, son activité se réveilla. Voulant avoir do bons chanteurs pour l'exécution do sa musique, il établit uno école chorale, et composa pour les élèves qu'il y avait rassemblés des chants à plusieurs voix, dont quelques-uns ont été considérés comme des modèles de grâce et de bonne harmonie. Les évéoemeots de 1813 vinrent troubler la fin de la carrière de cet artiste estimable. Obligé de s'éloigner alors de Ratisbonne, il revint pour la dernière fois dans sa ville natale, y languit quelque temps, et y mourut le 21 octobre 1817, à l'âge de soixante-sept ans.

Sterkel ne peut être considéré comme un de ces hommes de génie dont les prodoctions marquent one époqne de l'histoire de l'art ; mais sa mnsiquo abonde en mélodies agréables, accompagnées d'une harmonie pnre et correcte ; enfio, le plan de ses ouvrages est toujours sage et coovenablemeot développé. Sa fécondité fut singulière, car indépendamment de beaucoup de grandes productions pour l'église qui sont restées en manuscrit, plus de cent œuvres de sa composition ont été mis au jour. Parmi ses ouvrages, on remarque : I. *Musique instrumentale :* 1° Quatre symphonies pour l'orchestre, œuvre 7 ; Paris, Sieber. 2° Quatre *idem*, op. 11 ; *ibid.* 3° Deux *idem*, op. 35 ; Paris, Imbault. 4° Ouverture *idem* (eo *fa*) ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Idem*, n° 2 (en *sol*) ; *ibid.* 6° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle ; Vienne, 1794. 7° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 6 ; Paris, Sieber. 8° Six duos pour violon et alto, op. 8 ; *ibid.* 9° Concertos pour le piano, n° 1 (en *ut*) ; n° 2 (en *ré*) ; n° 3 (en *fa*) ; n° 4 (en *ut*), Paris, Naderman ; n° 5 (en *si* bémol), Vienne, Artaria ; n° 6 (en *ut*) ; op. 40, Offenbach, André. 10° Sonates pour

piano, violon et basse, op. 17, Mayence, Schott; op. 34, Offenbach, André; op. 45, Mayence, Schott; op. 47, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 48, Berlin, Schlesinger; œuvres posthumes nos 1 et 2; Bonn, Simrock. 11° Sonates pour piano et violon, op. 15, 16, 18, 19, 25; Mayence, Schott; op. 27, 33, 41, Offenbach, André; op. 44, Mayence, Schott. 12° Sonates pour piano à quatre mains; op. 14 et 15, Paris, Naderman; op. 21, Berlin, Concha; op. 23, Mayence, Schott; op. 28, Offenbach, André. 13° Sonates pour piano seul, op. 5, 36, 39, Mayence, Schott; Offenbach, André. 14° Beaucoup de petites pièces, divertissements, rondos et fantaisies. 15° Quelques œuvres de variations. II. *Musique vocale:* 16° Dix recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, publiées à Vienne et à Mayence. 17° Trois recueils de canzonettes italiennes; *ibid.* 18° Deux recueils de duos italiens pour deux voix de soprano; *ibid.* 19° Quelques scènes et airs détachés; *ibid.*

**STERN** (Georges-Frédéric-Théophile), organiste et compositeur, né à Strasbourg, le 24 juillet 1803, est fils d'un habile ébéniste, fort estimé dans cette ville. A l'âge de trois ans, il perdit son père : sa mère, restée veuve avec quatre enfants, fonda un pensionnat qui prospéra pendant trente ans, et dans lequel elle trouva des ressources pour élever sa famille. Elle fit faire à son fils de solides études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de onze ans, M. Cramer, directeur de la Société des frères moraves, lui donna des leçons de piano pendant une année; puis M. Stern devint élève de Schmutz, ancien professeur de musique et auteur de quelques compositions pour le piano, qui lui donna aussi les premières leçons d'harmonie. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, M. Stern fut nommé organiste de l'église Saint-Pierre *le vieux*, et commença à se livrer à l'enseignement du piano. Pendant quelque temps, il exerça aussi la profession d'accordeur : mais son penchant invincible pour la culture de l'art lui fit abandonner cet état, au bout de quelques années. Ce fut alors qu'il reçut des leçons de piano de Conrad Berg, et qu'il fit une étude sérieuse de l'harmonie et du contrepoint par la lecture des meilleurs ouvrages de théorie français et allemands. Une dame de distinction, de Carlsruhe, qui se trouvait à Strasbourg, ayant entendu M. Stern dans un des concerts périodiques des élèves de Berg, l'engagea à s'établir dans la capitale du duché de Bade, pour y donner des leçons. Il suivit son conseil. Son séjour dans cette ville lui fut utile, parce qu'il lui procura de fréquentes occasions d'entendre de bonne musique bien exécutée. Après un certain temps passé dans cette situation, il retourna à Strasbourg, en 1830. Il y reprit possession de la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, qu'il avait occupée plusieurs années auparavant. C'est alors que le talent d'organiste de M. Stern commença à se modifier d'après l'expérience qu'il avait acquise en Allemagne et la connaissance qu'il y avait faite du véritable style de l'orgue. Il abandonna dès ce moment les traditions de lieux communs dans l'improvisation; traditions répandues dans toute la France à cette époque. Rink, Fischer et les autres organistes allemands devinrent ses modèles pour tout ce qu'il écrivit. Son influence se fit bientôt sentir dans toute l'Alsace, tant par les élèves qu'il formait que par sa musique. Lui-même s'éleva progressivement par l'étude des œuvres de Bach. Nommé, en 1841, organiste du Temple Neuf de Strasbourg (culte protestant), il fit paraître bientôt après un premier recueil de pièces d'orgue de divers auteurs et de lui-même : ces pièces sont faciles et le clavier de pédales n'y est pas employé; car l'art de jouer de la pédale, sans lequel il n'y a pas d'organiste véritable, était alors complétement inconnu en Alsace, comme chez tous les organistes français. Le bon accueil fait à ce premier recueil détermina son auteur à en publier un second, en 1848, sous ce titre : *Compositions pour l'orgue à l'usage des deux cultes* (Strasbourg, Schmidt et Grücker); puis il en parut un troisième recueil en 1853, et un quatrième en 1861. Un des premiers recueils de ces pièces d'orgue a été l'objet d'un bel éloge fait par M. Seiffert, organiste à Naumbourg, dans le journal des organistes intitulé *Urania* (Erfurt, Kœrner). Le dernier recueil publié par M. Stern a pour titre : *Trente morceaux d'orgue pour le service divin, composés et arrangés dans tous les tons les plus usités;* Strasbourg, Levrault et fils. La mission que cet artiste s'est donnée, dans le milieu où il vit, consiste à opposer au mauvais goût qui régnait autour de lui dans la musique d'orgue, des pièces d'un caractère grave, religieux, mélodique, et d'une harmonie pure, bien écrite, régulière et convenable pour l'objet auquel elle est destinée. M. Stern a composé plusieurs morceaux de piano, qu'il exécutait lui-même dans les concerts; mais cette musique est restée en manuscrit. Il a écrit aussi des *Lieder* et une série de cantates spirituelles pour des voix récitantes et des chœurs avec accompa-

gnement d'orgue. Pour l'exécution de ces morceaux il a formé une société de chant qui s'est constituée régulièrement et qui, dans plusieurs circonstances, a fait entendre les grandes œuvres de Mozart, Spohr, Mendelssohn, Neukomm et autres maîtres modernes.

**STERN** (Sigismond), professeur de musique à Pétersbourg, né dans cette ville, en 1815, de parents allemands, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Manuel général de musique à l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition;* Paris, Brandus, 1850, un volume in-4°, avec vingt et une planches lithographiées représentant les portraits d'autant d'élèves lauréats des concours du conservatoire de Paris, en 1849, et de cinquante et une planches de musique gravée. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, qui a approuvé cet ouvrage, sur le rapport d'Halévy, et le comité des études du Conservatoire de Paris, qui l'a adopté pour l'enseignement dans les classes de cette institution, ont montré plus que de l'indulgence, car la valeur de ce livre est fort médiocre, pour ne rien dire de plus.

**STERN** (Jules), violoniste, fondateur et directeur d'une école de musique à Berlin, à laquelle il a donné le nom de *conservatoire*, est né à Breslau, le 8 août 1820. Dès ses premières années on le mit à l'étude du violon, et à l'âge de neuf ans il put se faire entendre dans un concert. A douze ans, il accompagna son père à Berlin, où il reçut des leçons de violon de E. Maurer, de L. Ganz et de Léon de Saint-Lubin. Admis, en 1834, dans l'Académie royale de chant comme contralto du chœur, il entra, vers le même temps, comme élève à l'école de l'Académie royale des beaux-arts et y fit des études de théorie de la musique sous la direction de Rungenhagen. En 1843, le roi de Prusse lui accorda une pension pour voyager dans le but de perfectionner ses connaissances musicales. Arrivé à Dresde, il y étudia l'art du chant sous la direction du professeur Miksch, puis il se rendit à Paris, où il eut la direction du chœur allemand qui fit entendre, au théâtre de l'Odéon, la musique que Mendelssohn a composée pour l'*Antigone* de Sophocle. De retour à Berlin, en 1846, M. Stern organisa, dans l'année suivante, une société de chant qui, dix ans plus tard, était composée de trois cent cinquante membres chantants. En 1850, il s'associa avec Th. Kullack pour fonder une institution musicale qui eut d'abord le simple titre de *Berliner Musikschule* (École de musique de Berlin), et qui prit ensuite celui de *Conservatoire*. Plusieurs artistes de mérite y ont été attachés comme professeurs. En 1855, M. Stern a organisé un orchestre destiné à donner des concerts pour y faire entendre les œuvres de Wagner, Liszt, Schumann et Berlioz : cette entreprise n'a pas réussi. Comme compositeur, M. Stern a publié un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano et de chants à quatre voix. On connaît aussi de lui : *Caprice-étude pour violon avec piano*; Vienne, Haslinger, et *Ouverture spirituelle*, pour orchestre, op. 9; Berlin, Schlesinger.

**STERNBERG** (Guillaume), amateur de musique et littérateur à Schoepfeothal, dans le duché de Saxe-Gotha, y vivait encore en 1822. Au nombre de ses écrits, on remarque un recueil d'anecdotes concernant beaucoup de musiciens distingués; cet ouvrage a pour titre : *Sammlung interessanter Anecdoten und Erzæhlungen græsstentheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler und ihrer Kunstverwand*, etc.; Schnepfenthal, 1810, in-8° de deux cent vingt-six pages. Le même ouvrage a été reproduit deux ans après comme une deuxième édition, avec un nouveau frontispice.

**STERZING**. Deux facteurs d'orgues de ce nom ont vécu en Allemagne, au commencement du dix-huitième siècle. Le premier est connu par l'orgue de Saint-Pierre, à Erfurt, composé de vingt-sept jeux, qui fut achevé en 1702, et surtout par le bel orgue de Saint-Georges, à Eisenach, achevé en 1707, et composé de cinquante-huit jeux, quatre claviers et pédale. Le second, qui paraît avoir vécu à Cassel, a construit dans cette ville l'orgue de l'église des Augustins, composé de trente-neuf jeux. Il a fait aussi, en 1706, sous la direction de Jean-Nicolas Bach, l'orgue de l'église de la ville, à Iéna, composé de quarante-quatre jeux, trois claviers et pédale.

**STÉSICHORE**, poète et musicien célèbre de l'antiquité, naquit à Himère, ville de Sicile, dans la 37^me^ olympiade. Selon le calcul de Dodwell (*De ætat. Phalarid.*, page 59), il pouvait avoir douze ans lorsque Homère mourut. Son véritable nom était *Tiscas;* mais le changement qu'il introduisit dans les chœurs de musique et de danse pour les sacrifices lui valut celui de *Stésichore*. Avant lui, ces chœurs chantaient et dansaient autour de l'autel, prenant leur marche par la droite (ce qui s'appelait *strophe*), et, revenant ensuite par la gauche à l'endroit d'où ils étaient partis (ce qu'on nommait *antistrophe*), recommen-

çaient sur-le-champ un nouveau tour sans s'arrêter. Stésichore termina chacune de ces évolutions par une pause assez longue, pendant laquelle le chœur, tourné vers la statue du dieu, chantait un troisième couplet du cantique ou de l'ode, appelé *Epode*; et c'est précisément cette pause, ou *station du chœur*, que désigne le mot de *Stésichore*. Ce poëte-musicien mourut à Catane, dans la 56^me^ olympiade, selon Suidas, et même plus tard, s'il est vrai, comme l'assure Lucien, qu'il ait atteint l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

**STETTEN** (Paul DE), né à Augsbourg, le 24 août 1731, étudia dans cette ville les lettres, les arts et particulièrement la musique; puis il suivit des cours scientifiques à Genève et à Altdorf, et voyagea dans les villes principales de l'Allemagne. De retour à Augsbourg, il fut chargé de la conservation des archives évangéliques, et après avoir rempli divers emplois, il obtint le titre de conseiller du roi de Bavière. Il mourut à Augsbourg, le 12 février 1808. On a de lui un livre intitulé : *Kunst-, Gewerb-und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg* (Histoire des arts et métiers de la ville d'Augsbourg); Augsbourg, 1778-1780, deux volumes in-4°. Il y est traité de la typographie de la musique dans cette ville (t. 1, p. 42); de la construction des orgues (p. 158); du chant de l'église évangélique (page 526); et des maîtres chanteurs (p. 531). Des extraits de cet ouvrage se trouvent dans la correspondance musicale de Bossler, de 1791, n^os^ 3 et suiv. M. C.-Ferd. Becker a confondu cet écrivain avec son père qui s'appelait comme lui, *Paul de Stetten*, et qui est auteur d'une histoire de la ville d'Augsbourg (Francfort, 1743-1758, deux volumes in-4°), où l'on trouve aussi des renseignements sur la musique. Dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, on a fait deux frères de ces personnages.

**STEUCCIUS** (Henri) était étudiant à Weissenfels, lorsqu'il publia de sa composition un recueil de chansons mondaines à cinq voix, intitulé : *Lustige weltliche Lieder mit 5 Stimmen*, pars 1; Wittenberg, 1602, in-4°. La seconde partie parut dans la même ville, en 1603, et la troisième en 1604.

**STEUERLEIN** (Jean), né à Schmalkalden (Hesse-électorale), le 5 juillet 1546, fut d'abord secrétaire de la ville à Wasungen, puis obtint, en 1580, la place de secrétaire de la chancellerie à Meinungen, et enfin fut fait prévôt de cette ville, en 1604. Il mourut le 5 mai 1613, avec les titres de notaire public et de poëte impérial couronné. Amateur passionné de musique, il cultiva la composition, et fit imprimer les ouvrages suivants : 1° *Cantiones lateinisch und deutsch für 4 und 5 Stimmen* (Motets latins et allemands à 4 et 5 voix); Nuremberg, 1571. 2° *Christlicher Morgen und Abendsegen auss dem Catechismus Lutheri gezogen, etc.* (Prières chrétiennes du matin et du soir extraites du catéchisme de Luther, et mises en musique à quatre voix); Nuremberg, 1575, in-8°. Ces prières ont été réimprimées avec vingt et un chants spirituels de Steuerlein, en 1574, à Erfurt, in-4°. 3° XXIV *Weltliche Gesæng mit 4 auch 5 Stimmen* (Vingt-quatre chansons mondaines à quatre et cinq voix); Erfurt, 1574, in-4°. 4° *Teutsche Passion, mit 4 Stimmen componirt* (la Passion, en allemand, composée à quatre voix); Erfurt, 1576, in-4°. 5° *Cantiones quatuor et quinque vocum*; Nuremberg, 1578, in-4°. 6° *Epithalamia. Teutsche und lateinische geistliche Hochzeitgesæng, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen*, etc. (Épithalames. Chants spirituels de noces, latins et allemands, pour l'usage des églises et des écoles, à quatre et un plus grand nombre de voix); *ibid.*, 1857, in-4°. 7° XXVII *newe geistlicher Gesæng mit 4 Stimmen* (Vingt-sept nouveaux chants spirituels à quatre voix); Erfurt, 1588, in-4°. 8° *Der 150 Psalm : Laudate Dominum in Sanctis ejus, von 4 Stimmen* (le 150^me^ psaume à quatre voix); *ibid.*, 1588, in-4°. 9° Le 117^me^ psaume à quatre voix; *ibid.*, 1599. 10° *Christliche Gesanglein an S. Gregory der Schuler Festtag und sonsten zu gebrauchen, mit 4 Stimmen* (Petits chants chrétiens à l'usage du jour de Saint-Grégoire, fête des écoliers), à quatre voix; Jéna, 1604, in-8°.

**STEUP** (H.-C.), pianiste, compositeur et marchand de musique à Amsterdam, est né dans cette ville, vers 1775. On connaît sous son nom beaucoup de compositions pour le piano, le violon et la flûte, dont il a été l'éditeur; parmi ces ouvrages on remarque : 1° Quatuor pour piano, violon ou flûte, alto et violoncelle, op. 1; Amsterdam, Steup. 2° Grand quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; Mayence, Schott. 3° Des thèmes variés pour violon et pour flûte, avec orchestre; Amsterdam, Steup. 4° Sonatines pour piano et violon, op. 6, 9, 10; *ibid.* 5° Sonate pour piano et cor obligé, op. 11; *ibid.* 6° Sonate pour piano à quatre mains; Bonn, Simrock. 7° Sonatine pour piano seul; Amsterdam, Steup. 8° Thèmes variés pour piano, op. 8 et 12; *ibid.* 9° Plusieurs cahiers de

valses et écossaises; *ibid.* 10° Romances françaises avec accompagnement de piano; *ibid.* Steup est aussi l'auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Méthode pour accorder le pianoforte;* ibid.

**STEVENIERS** (Jacques), professeur de musique classique de piano accompagnée au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Liége, en 1817. Admis comme élève dans cette institution, en 1835, il y fut placé sous l'enseignement de M. Wéry pour le violon. Dans l'année suivante, il obtint le second prix de cet instrument au concours. Devenu ensuite élève du professeur Meerts, il obtint le premier prix en 1838. Au concert de la distribution des prix, 11 juin 1840, il exécuta une fantaisie de violon de son maître. Après avoir parcouru la Hollande, où il joua dans les concerts, en 1842, il se rendit en Allemagne, où il se fit entendre dans plusieurs villes importantes, notamment à Berlin, en 1843, puis il visita le Danemark, la Suède et la Russie. En 1845, il était à Paris, où il donna un concert dans la salle Herz, puis il alla à Londres pendant la saison. En 1847, M. Steveniers parcourut les provinces rhénanes : à Ems, il donna un concert avec Sowinski. Rentré à Bruxelles en 1848, il y inaugura, dans l'hiver suivant, des séances de musique de chambre qu'il continua pendant plusieurs années. En 1854, M. Steveniers a été nommé professeur de musique classique de piano au Conservatoire de musique de cette ville. Parmi les œuvres publiées de cet artiste, on remarque : 1° *La Prière*, mélodie religieuse pour violon et quatuor ou piano, op. 0; Mayence et Bruxelles, Schott frères. 2° *La Sirène*, concertino pour violon et orchestre ou piano, op. 9; *ibid.* 3° *Souvenirs de Don Sébastien*, morceau de salon pour violon et quatuor ou piano, op. 10; *ibid.* 4° *Le Souvenir*, mélodie pour violon et piano, op. 4; *ibid.* 5° *Le Rêve*, fantaisie pour violon et piano, op. 5; *ibid.* 6° *Les Regrets*, solo dramatique pour violon et piano, op. 11; *ibid.* 7° *Er und Sie*, récitatif et romance pour voix seule et violon obligé avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 8° *Bergeronette*, mélodie à voix seule avec piano; *ibid.* M. Steveniers a écrit la musique de plusieurs opéras-comiques, particulièrement *le Maréchal ferrant*, en un acte, et *les Satires de Boileau*, en un acte, représentés au *théâtre du Parc* et à celui des *Galeries Saint-Hubert*, à Bruxelles. Plusieurs ouvertures de sa composition ont été aussi exécutées dans ces salles et dans plusieurs concerts.

**STEVENS** (William S.), né dans le quartier de Westminster, à Londres, en 1778, fit ses études littéraires à Wallingford, dans le Berkshire, puis il alla, à l'âge de treize ans, à Luytonstone, dans le comté d'Essex, où il suivit pendant deux ans des cours de mathématiques. Son premier maître de musique fut Thomas Smart, élève de Pepusch et de Boyce; plus tard, il continua l'étude de cet art sous la direction du docteur Cook, à l'abbaye de Westminster. Pendant plusieurs années, Stevens a été accompagnateur au piano et chef des choristes du théâtre de Haymarket. Il vivait encore à Londres en 1830. On a publié de cet artiste des chansons anglaises, des *glees*, plusieurs sonates de piano, ainsi que des caprices pour cet instrument. Son traité sur l'expression du piano (*Treatise on piano-forte expresion*) a paru en 1812, à Londres, chez Jones, in-fol. Stevens avait entrepris un journal concernant la musique, intitulé : *The grand musical Magazine*, qui a été abandonné après le huitième numéro.

**STÉVENS** (Nicolas-Joseph), né à Bruxelles, le 8 juillet 1795, manifesta fort jeune un goût très-vif pour les études littéraires et musicales. Le maître de chapelle Duquesnoy lui enseigna le solfége, et Corneille Vander Plancken, artiste de mérite, fut son maître de violon. Les séances de quatuors, fréquentes alors à Bruxelles, comme partout, lui inspirèrent dès sa jeunesse un penchant décidé pour la musique sérieuse et classique. Appelé, en 1818, à La Haye pour y remplir un emploi dans l'administration, il y fut bientôt en relation avec les artistes et les amateurs de musique les plus distingués, et fonda avec eux une société de musique religieuse qui, pendant plusieurs années, fit entendre les œuvres les plus remarquables en ce genre, dans une des principales églises catholiques. Lors de la création de la Société néerlandaise pour la propagation de la musique, M. Stévens en fut un des premiers membres et en devint plus tard un des administrateurs. Il prit part aussi à la rédaction du journal de musique hollandais intitulé *Cæcilia*, et donna beaucoup d'articles concernant la musique et la littérature au journal français de La Haye. De retour en Belgique, ses intérêts le retinrent d'abord quelque temps à Herenthals, où il créa une société de chant d'ensemble et fut président de la Société de l'Harmonie. Il y traduisit en flamand et fit exécuter sous sa direction l'oratorio de Spohr, *Die letzten Dinge*. Fixé ensuite à Bruxelles, il y fut un des fondateurs de

la Société *Union et Progrès*, dont le but était de ranimer en Belgique le goût de la musique classique de chambre; il en fut nommé le directeur et composa les programmes des concerts historiques qui y furent donnés avec succès. A diverses reprises, M. Stévens a siégé comme membre du jury dans les concours de violon du Conservatoire. On a publié de cet amateur laborieux : 1° *Esquisse d'un système raisonné d'enseignement musical appliqué au piano;* Bruxelles, C.-J. Demat, 1838, in-8° de 60 pages. 2° *Souvenirs d'un musicien;* Bruxelles, Parent, 1846, un volume in-12 de deux cents pages. Sous la forme d'un roman, cet ouvrage est la peinture d'une éducation d'artiste.

**STÉVENS** (Jean-Baptiste), né à Enghien (Belgique), en 1796, commença, dès ses premières années, l'étude du solfége et du violon, sous la direction de J. Duval, alors chef de musique de cette ville. En 1816, il s'établit à Mons d'où il ne s'éloigna, en 1822, que pour se rendre à Paris, où il étudia l'harmonie et la composition près de l'auteur de cette notice. De retour à Mons, il s'y livra à l'enseignement. En 1837, il y fut nommé premier violon solo du théâtre, et dans l'année suivante, la Société des concerts le choisit pour diriger l'orchestre. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1845. Professeur de violon et de chant à l'école de musique de la ville depuis 1837, M. Stévens a ajouté à ces titres ceux de professeur à l'école primaire supérieure, en 1843, aux écoles communales, en 1844, à l'athénée royal, en 1851, et à l'école moyenne, en 1853. Les rares loisirs que laissait à l'artiste la multiplicité de ses occupations furent employés par lui à la composition; il a publié un grand nombre de nocturnes, chansons et romances, avec accompagnement de piano, dont plusieurs ont paru dans les journaux de musique intitulés *le Répertoire musical* et *la Mosaïque*. En 1828, M. Stévens a écrit une cantate à l'occasion de l'arrivée, à Mons, du roi des Pays-Bas Guillaume I^er^, et il en a composé une autre, en 1856, lorsque le roi des Belges Léopold I^er^ a visité cette ville. Ces ouvrages, dont l'exécution a été satisfaisante, ont été remarqués et applaudis. En 1841, M. Stévens a obtenu la médaille d'or au concours ouvert par la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, pour la cantate intitulée *Roland de Lattre;* cet ouvrage a été exécuté avec succès dans la même année. M. Stévens a en manuscrit un grand nombre de chœurs pour des voix d'hommes, de motets, sérénades, airs variés pour guitare, etc.

**STEVENSON** (Sir John), né en Irlande, en 1772, fit ses études musicales sous la direction du docteur Murphy, à l'église Saint-Patrick de Dublin. Fort jeune encore, il fut chargé de la composition d'une nouvelle musique des anciens opéras *The Son in law*, et *The Agreable Surprise*, pour le théâtre de cette ville. Ces ouvrages obtinrent du succès et furent souvent représentés. Stevenson a écrit aussi, pour la scène irlandaise, *The Contract*, et *Love in a blaze*. Arrivé à Londres, il se fit connaître avantageusement par la composition d'un grand nombre de chansons, de duos de chant, et de morceaux de musique d'église, publiés à Londres, chez J. Power. Le club de l'*Hibernian Catch* lui décerna une belle coupe d'argent, en témoignage d'estime pour son talent; et, vers le même temps, il obtint le titre de docteur en musique. On a réuni les morceaux de musique d'église composés par cet artiste, sous le titre de *Series of sacred songs, duets and trios;* Londres, J. Power. Stevenson a arrangé une collection de mélodies irlandaises avec accompagnement de piano et des refrains à plusieurs voix sur les traductions en vers de Thomas Moore. Cette collection a pour titre : *A selection of irish melodies, with symphonies and accompaniments, and caracteristic words by Thomas Moore;* Londres, J. Power, six suites in-fol. formant ensemble cent treize pages, avec de belles gravures. Le défaut de cette collection, comme de toutes celles du même genre, est que la tonalité originale des mélodies est dénaturée par l'harmonie moderne de l'accompagnement. Stevenson est mort à Londres, en 1842.

**STÉVIN** (Simon), savant mathématicien, né à Bruges, vers le milieu du seizième siècle, s'établit en Hollande, y eut le titre de mathématicien du prince Maurice de Nassau, et fut créé ingénieur des digues. On ignore l'époque de sa mort. Ses œuvres ont été réunies et publiées en latin par Willebrod Snellius, qui n'a point achevé son travail, et en français par Albert-Girard; Leyde, Elzevier, 1634, in-fol. Gérard-Jean Vossius nous apprend que Stévin a écrit un traité de la théorie de la musique, qui n'a point été imprimé dans ses œuvres, quoiqu'il eût été traduit en latin (*De Scient. Mathemat.*, c. LX, p. 335).

**STEWECCHIUS** (Godeschalc), professeur au collége de Pont-à-Mousson, naquit vers 1540, à Heusden, en Hollande. Il a fait imprimer, en 1586, un commentaire sur le traité de l'art militaire de Végèce ou il traite (deuxième

livre, chap. XXII, et troisième livre, chap. V) des trompettes des anciens appelées *tuba* et *buccina*, ainsi que des musiciens qui jouaient de ces instruments.

**STIASNY**, ou **STIASTNY** (Bernard-Wenzel), violoncelliste, fils de *Jean Stiasny*, très-bon hautboïste du théâtre de Prague mort en 1788, naquit dans cette ville, en 1770. Après avoir étudié la théorie de la musique et de l'harmonie sous la direction du célèbre organiste Seegr, et le violoncelle, sous un maître inconnu, il fut admis comme premier violoncelliste à l'orchestre du théâtre de Prague. Depuis lors il s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, entre autres celles-ci : 1° Six sonates progressives et instructives pour deux violoncelles; Prague, Berra. 2° *Il Maestro e lo scolaro, 8 imitazioni e 6 pezzi con fughe per due violoncelli*; Bonn, Simrock. 3° Méthode de violoncelle (en allemand et en français), divisée en deux parties; Mayence, Schott.

**STIASNY** (Jean), frère du précédent, naquit à Prague, en 1774. Comme son frère, il se livra à l'étude du violoncelle : il le surpassa en habileté. On croit qu'il entra à l'orchestre de Prague vers 1800; mais on n'a pas de renseignements sur la suite de sa carrière, Dlabacz ayant gardé le silence sur cette famille de musiciens distingués, dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême*. Il paraît certain toutefois que Jean Stiasny ou Stiastny vivait encore en 1820, mais non plus à Prague, car il avait alors le titre de directeur de musique à Nuremberg, et dans la même année il se rendit de cette ville à Manheim, où on le perd de vue. On a publié de sa composition : 1° Concertino pour le violoncelle, op. 6; Bonn, Simrock. 2° Divertissement pour violoncelle, avec alto et basse, op. 3; Mayence, Schott. 3° Andante et variations pour violoncelle avec deux violons, flûte, alto et basse, op. 10; Bonn, Simrock. 4° Rondo et variations pour violoncelle avec quatuor, op. 12; Leipsick, Peters. 5° Deux sonates pour violoncelle et basse, op. 2; Bonn, Simrock. 6° Douze pièces faciles pour deux violoncelles, op. 4; *ibid.* 7° Six pièces faciles, *idem*, op. 5; *ibid.* 8° Duos pour deux violoncelles, op. 6 et 8; *ibid.* 9° Six pièces faciles pour violoncelle solo, op. 9; Leipsick, Peters. 10° Six solos pour violoncelle avec basse, op. 11; Mayence, Schott.

**STIAVA** (François-Marie), premier organiste de la chapelle du roi de Sicile à Messine, naquit à Lucques, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié : *Salmi concertati a cinque voci con violini obligati e ripieni a beneplacito*, op. 1ª; Bologne, 1694, in-4°.

**STICH**, connu sous le nom de **PUNTO** (1) (Jean-Wenzel), le plus célèbre des cornistes, naquit, en 1748, à Zchuxicz (près de Cxaslau), en Bohême, seigneurie appartenant au comte de Thun. Après qu'il eut appris les principes de la musique et du chant, le comte le prit à son service, et lui donna pour premier maître de son instrument Joseph Matiegka, corniste renommé à Prague; puis il l'envoya à Munich, étudier sous la direction de Ssindel'arz, autre virtuose sur le cor, né en Bohême. Enfin Stich acheva de perfectionner son talent à Dresde, par les leçons de Hampel (*voyez* ce nom), et de son compatriote Haudek, dont il habita la maison pendant plusieurs années. Ses études terminées, Stich retourna chez son protecteur le comte de Thun, et fut attaché à son service pendant trois ans; mais le pressentiment de la renommée qu'il devait acquérir lui rendant cette position insupportable, il s'éloigna de Prague en secret, et parcourut l'Allemagne et la Hongrie, puis l'Italie (où il prit le nom de *Punto*), l'Espagne, l'Angleterre, les Pays-Bas et la France. Il était à Paris en 1778. Partout son talent excita autant d'étonnement que de plaisir, et toutes les nations le déclarèrent sans rival. Mon père, qui l'entendit en 1780, m'a dit qu'on ne peut imaginer de plus beau son que le sien, une sûreté plus grande dans l'attaque, une manière de chanter plus touchante, ni plus de précision dans les traits. Il se servait d'un cor d'argent, parce qu'il en trouvait le timbre plus pur et plus pénétrant, préjugé partagé même par les acousticiens, qui n'ont pas su, jusqu'à ce moment, que le timbre est donné, d'une part, en raison des proportions de la colonne d'air contenue dans le tube de l'instrument; de l'autre, par le mode d'ébranlement de cette colonne au moyen du souffle vertical ou latéral, des embouchures de diverses forces, des anches, etc. De retour en Allemagne, vers 1781, Punto reçut des propositions du prince évêque de Würzbourg, et accepta une place dans sa musique; mais bientôt des offres plus avantageuses lui furent faites au nom du comte d'Artois (depuis lors Charles X), qui, de tous les instruments et de toute musique, n'aimait que le cor. Une pension viagère était garantie à l'artiste pour une sorte de sinécure, dont il prit possession en 1782. En 1787, il obtint un congé, et visita l'Allemagne du

(1) *Stich* est un mot allemand qui signifie *piqûre, point*; de là le nom de *Punto* (point) qu'on donna à l'artiste en Italie, et qui lui est resté

Rhin, en passant par Nancy, Metz, Trèves et Coblence. Il s'arrêta quelque temps dans ces deux dernières villes. Après une absence d'environ deux ans, il arrivait à Paris, vers le mois d'août 1789, lorsqu'il apprit à la fois les premiers événements de la révolution, et le départ du comte d'Artois. Cependant il resta dans cette ville, y publia plusieurs ouvrages, et grâce au talent assez distingué qu'il possédait sur le violon, il trouva des ressources dans la direction de l'orchestre du *Théâtre des Variétés amusantes*, pendant le régime de la terreur. En 1799, il quitta Paris pour retourner en Allemagne, visita Munich dans l'année suivante, et fit une vive impression dans les concerts qu'il donna à Vienne. Beethoven, enthousiasmé par la beauté de son talent, écrivit pour lui sa sonate de piano et cor, œuvre 17.

Après trente-trois années d'absence, Punto arriva à Prague, et y donna, en 1801, un concert au Théâtre national, où sa prodigieuse habileté fut admirée de tout l'auditoire. En 1802, Dussek arriva à Prague pour s'y faire entendre; les deux artistes célèbres furent bientôt liés d'amitié. Ils allèrent ensemble donner un concert à Czaslau, le 16 septembre de la même année : parmi les morceaux qu'ils y firent entendre se trouvait la sonate de Beethoven exécutée par Dussek et Punto. De retour à Prague, celui-ci se disposait à retourner à Paris; mais une maladie se déclara et le mit au tombeau le 16 février 1803, après cinq mois de souffrances. Des obsèques magnifiques lui furent faites par ses compatriotes : on y exécuta le *Requiem* de Mozart, et l'on mit sur sa tombe ce distique latin :

*Omne tulit punctum Punto, cui Musa Bohema*
*Ut plausit vivo, sic moriente gemit.*

Punto a publié de sa composition : 1° Concertos pour cor et orchestre; n^os 1 (en *mi*), 2 (en *mi*), 3 (en *fa*), 4 (en *fa*), Paris, Sieber; n° 5 (en *fa*), Paris, Pleyel; n^os 6 (en *ré*), 7 (en *fa*), Paris, Naderman; n^os 8 (en *mi* b.), 9 (en *mi*), Paris, Cochet; n^os 10 (en *fa*), 11 (en *mi*), Paris, Imbault; n^os 12 (en *sol*), pour second cor, 13 (en *mi* b.), Paris, Leduc; n° 14, Paris, Pleyel. 2° Quintette pour cor, flûte, violon, alto et basse; Paris, Sieber. 3° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, op. 1; *ibid.* 4° Six *idem*, op. 2; *ibid.* 5° Six *idem*, op. 3; *ibid.* 6° Six *idem*, op. 18; Paris, Pleyel. 7° Vingt trios pour trois cors; Paris, Imbault. 8° Duos pour deux cors, liv. 1 et 2; Paris, Sieber. 9° Huit *idem*; Paris, Imbault. 10° Vingt *idem*; Paris, Leduc. 11° Vingt-quatre *idem*; ibid. 12° Trois duos pour cor et basson; *ibid.* 13° Études et exercices; *ibid.* 14° Sextuor pour cor, clarinette, basson, violon, alto et contrebasse, op. 34; *ibid.* 15° *Méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et second cors aux jeunes élèves, dans laquelle sont indiqués les coups de langue et les liaisons les plus nécessaires pour tirer de beaux sons de cet instrument, composée par Hampel et perfectionnée par Punto, son élève*; Paris, Leduc, 1798, in-4°. 16° Hymne à la liberté, avec orchestre; Paris, Naderman. 17° Trios pour violon, alto et basse, op. 7; Paris, Louis. 18° Duos pour deux violons, op. 5; Paris, Sieber.

**STICKL** (François), né à Diessen, sur le lac d'Ammer, vers la fin du dix-septième siècle, apprit dans le monastère de ce lieu les éléments des sciences et de la musique, puis alla terminer ses études dans les universités de Salzbourg et d'Ingolstadt. Il s'établit dans cette dernière ville, en 1720, comme organiste. Plus tard il ajouta à sa position le titre de procureur du collége ducal. Il mourut en 1742. On a imprimé de sa composition : 1° *Psalmi vespertini pro toto anno, a 4 voc. violino unisono et continuo*; Augsbourg, 1721, in-fol. 2° *Anglipolitana veneratio erga sanctissimam crucis particulam, in academico B. V. spaciosæ templo cultui publico expositam, constans VI Missis cantatis, à 4 vocibus concertantibus, nec non instrumentis variis ad libitum adhibendis et concinato ac inclyto magistratui Anglipolitano demississime dedicata; Augustæ Vindelicorum*, 1727, in-fol. 3° *Psalmi vespertini pro toto anno a 4 vocibus, violino unisono et continuo; Augustæ Vindelicorum*, 1728. Peut être ce dernier ouvrage n'est-il qu'une deuxième édition du premier.

**STICKL** (Joseph), fils du précédent, naquit à Ingolstadt, en 1724. Il y fit ses études, et son père lui enseigna la musique et la composition. La place d'organiste à Weichering étant devenue vacante, il l'obtint et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1778. On connaît de sa composition, en manuscrit, des préludes et des pièces d'orgue.

**STIELER** (Charles-Auguste), professeur de musique au gymnase de Stockholm, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'un manuel des principes de la musique et du chant, en langue danoise, publié sous ce titre : *Lærebok i de første grunderne för Musik och Sang ving ungdomens under-*

*wisning Scolar och gymnasier;* Stockholm, 1820, gr. in-4°.

**STIERLEIN** (Jean-Christophe), musicien allemand de la fin du dix-septième siècle, fut d'abord attaché à la musique de la cour de Stuttgart; puis il eut le titre de second maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer de sa composition les ouvrages suivants : 1° *Musikalische geistliche Zeit und Ewigkeit Betrachtung, in 25 Arien von einer Singstimmen und Generalbass* (Le temps et l'éternité, méditation musicale et spirituelle en vingt-cinq airs à voix seule et basse continue); Stuttgart, 1688, petit in-8° oblong. 2° *Trifolium musicale consistens in musica theorica, practica et poetica,* etc.; Stuttgart, 1691, in-4° oblong de quarante-huit pages, avec vingt-deux planches. C'est un traité abrégé des éléments de la musique et de la basse continue, par demandes et réponses.

**STILES** (Sir François **HASKINS EYLES**), baronnet, fut membre de la Société royale de Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié dans les *Transactions philosophiques* (vol. LI, part. II, p. 695-775) une très-bonne dissertation intitulée : *An Explanation of the modes or tones in the ancient Grecian music* (Explication des modes ou tons de l'ancienne musique grecque). Cette dissertation se trouve aussi dans l'abrégé des *Transactions philosophiques* (année 1760, t. XI, p. 485).

**STILLE** (Jean), savant hanovrien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de dissertations sur divers sujets, intitulé : *Disputatio philosophica continens Quæstiones miscellaneas;* Helmstadt, 1646, in-4° de quatre feuilles. Il examine, dans la seconde question, les opinions diverses des harmonistes concernant la nature consonnante ou dissonante de la quarte; et dans le troisième, les méthodes de solmisation en usage dans les écoles. Ces deux morceaux remplissent onze pages de son opuscule.

**STILLINGFLEET** (Benjamin), petit-neveu de l'évêque de Worcester, Édouard Stillingfleet, naquit en 1702, commença ses études à l'école de Norwich, et les acheva avec succès à l'université de Cambridge. Après avoir employé quatorze années à faire l'éducation d'un gentilhomme anglais, et avoir voyagé avec lui sur le continent, il retourna en Angleterre, en 1745, et vécut d'une pension viagère que lui faisait le père de son élève. Il s'occupa pendant le reste de sa vie de botanique, d'agriculture, de poésie et de musique. Il mourut à Londres, le 15 décembre 1771. Stillingfleet n'est cité dans cette biographie que pour une sorte d'analyse ou d'abrégé du traité de musique de Tartini qu'il a publié sous ce titre : *Principles and power of harmony* (Traité sur les principes et le pouvoir de l'harmonie); Londres, 1771, in-4°. Les exemplaires de cet ouvrage ne sont pas communs.

**STIPHELIUS** (Laurent), *cantor* à Naumbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Libellus scholasticus pro Senatoriæ Numburgensium Scholæ pueris, continens Odas spirituales, Responsoria, item christliche Beicht, Kirchen-und Schul-gesæng, Harmonias ad odas, et ipsius cantoris manuale;* Jéna, 1607, in-4°. On ignore si cet ouvrage, connu seulement par une indication de la Bibliothèque classique de Draudius, est le même que celui qui est cité par Forkel (*Allgem. Litter. der Mus.*, p. 271), sous le titre de *Compendium musicum;* Naumbourg, 1609, in-8°, et dont il indique une autre édition de Jéna, 1614. On ne peut présumer que Forkel n'ait donné qu'un titre défiguré, car aux détails qu'il fournit sur le livre et sur ce qu'il contient, il est évident qu'il l'avait vu. Je pense qu'il s'agit de deux ouvrages différents.

**STIPPER** (Jean-Daniel), savant allemand, vécut à Leipsick, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer une thèse qui a pour titre; *Programma de musica instrumentali tempore luctus publici prohibita, quo lectiones hibernales incipiendas publice intimat,* etc.; *Lipsiæ,* 1727, in-4° de quatre pages.

**STIVORI** (François), organiste à Montagnana (États de Venise), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par les compositions dont les titres suivent : 1° *Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto,* lib. I; Venise, 1583, in-4°. 2° *Motetti a cinque voci;* ibid., 1587, in-4°. 3° *Quattro libri di motetti a 6, 7 e 8 voci;* ibid., 1596, in-4°.

**STOBÆUS** (Jean), maître de chapelle à Kœnigsberg, naquit à Graudenz, en Prusse, dans les dernières années du seizième siècle, et mourut en 1646. On connaît sous son nom un recueil de motets intitulé : *Cantiones sacræ 4, 5 et 10 vocum;* Francfort, 1624. Il a aussi publié à Dantzick, en 1634, un autre recueil de motets à cinq voix sur le plain-chant de l'église. Valentin Thilo (voyez ce nom) a

fait imprimer un éloge funèbre de ce musicien, sous ce titre : *Laudatio funebris in memoriam Joan. Stobæi, Graudentini-Borussi, serenissimi electoris Brandenburgensis in Borussia capellæ magistri celeberrimi, musici excellentissimi. Regiomontani*, 1646, in-4°.

**STOCKFLET** (Henri-Arnold), né à Hanovre, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut professeur de droit à Altdorf. Il est auteur d'un traité de l'usage des cloches et des carillons intitulé : *Exercitium academicum de Campanarum usu, in illustri Noricorum Altdorphina, concinnatum cum indice rerum et verborum accuratissimo ; Altdorffi, typis et sumptibus Joh. Henrici Schœnnerssiædt*, 1665, in-12 de XIII feuillets et trois cent trente-quatre pages.

**STOCKHAUSEN** (Jean-Christophe), surintendant et conseiller du consistoire, à Hanau, naquit à Gladenbach, le 20 octobre 1725, et mourut à Hanau, le 4 septembre 1784. Il est auteur d'un livre estimé qui a pour titre : *Kritischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, für den Liebhaber der Philosophie und schœnen Wissenschaften* (Esquisse critique d'une bibliothèque choisie, à l'usage des amateurs de la philosophie et des belles-lettres) ; Berlin, 1758, in-4°, deuxième édition. La troisième édition a paru en 1764, et la quatrième en 1771, toutes in-4°. On trouve dans cet ouvrage l'esquisse d'une bibliothèque de musique.

**STOCKHAUSEN** (François), harpiste et compositeur, né à Cologne, vers 1798, voyagea vers 1825 en Suisse avec sa femme, jeune cantatrice douée d'une voix légère, juste, et qui se faisait remarquer par un goût élégant et une bonne méthode. Stockhausen vécut quelque temps à Genève, où il se livrait à l'enseignement de la harpe. Vers 1826, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec sa femme dans quelques concerts, mais sans y obtenir de succès, car son talent d'exécution ne pouvait briller dans une ville où il y avait alors quelques harpistes de beaucoup de mérite. Deux ans après il alla en Angleterre, et grâce au talent de madame Stockhausen, il y donna des concerts productifs. Parcourant les provinces du Royaume-Uni, puis l'Irlande et l'Écosse, il y recueillit les éléments de l'indépendance dont il put jouir dans une retraite, à Colmar. En 1849, M. Stockhausen s'est encore fait entendre dans cette ville, dans un concert que son fils (*voyez* la notice suivante) y donnait. L'organe vocal de madame Stockhausen, fatigué par un trop fréquent exercice, s'est usé avant le temps.

Stockhausen a publié à Paris environ trente œuvres de sonates, duos, fantaisies, airs variés, divertissements, nocturnes, exercices, contredanses et valses pour la harpe. Parmi ses ouvrages, on remarque une messe à quatre voix avec deux harpes, quatre cors et basse, op. 6 ; Paris, Pacini.

**STOCKHAUSEN** (Jules), fils du précédent, est né à Paris, en 1826. Doué d'une belle voix de baryton et d'une heureuse organisation musicale, il cultiva ces dons précieux dans les classes de chant et de déclamation du Conservatoire de Paris, puis se rendit à Londres, en 1845, et y reçut des leçons de Manuel Garcia. En 1848, il débuta au théâtre italien de cette ville et y obtint un brillant succès, puis il voyagea en Suisse et produisit une vive sensation à Genève. Pendant les années suivantes il vécut au sein de sa famille à Colmar, faisant seulement de temps en temps des excursions dans l'Allemagne rhénane, pour les festivals, particulièrement à Strasbourg, où il chanta les parties principales dans les exécutions de l'*Élie*, de Mendelsohn, en 1852, et du *Paulus*, en 1853. Arrivé à Paris, dans l'hiver de 1854-1855, il y brilla dans les concerts par sa belle voix, son excellente école et la variété de son style. Dans l'été de 1855, il fit un voyage en Italie, d'où il retourna par la Suisse à Colmar. Au mois de mars 1856, il était à Francfort et y donnait des concerts ; puis il visita Weimar, Berlin, et chanta au festival de Dusseldorf. Engagé ensuite à Londres pour chanter au concert de la Société philharmonique, il retourna en Allemagne après cet engagement, chanta le *Maître de chapelle*, de Paer, au théâtre de Manheim, puis au festival de Darmstadt. Le 7 novembre, il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, dans le rôle du Sénéchal de *Jean de Paris*. Ce fut une faute que cet engagement d'un artiste de talent aussi sérieux, aussi pur que Stockhausen, pour chanter l'ancien répertoire de Martin. Bien plus grand chanteur que cet ancien acteur de l'Opéra-Comique, ne possédant pas comme lui certaines qualités d'entrain qui sont à la portée du public de ce théâtre, il n'obtint que des demi-succès, et la presse se montra tout à fait incapable de l'apprécier. Après avoir joué *Jean de Paris, la Fête du village voisin, Jeannot et Colin*, et *le Valet de chambre*, Stockhausen rompit son engagement avec l'Opéra-Comique et retrouva sa véritable destination dans les festivals et les concerts de

l'Allemagne. Au moment où cette notice est écrite (1864), il est directeur et chef d'orchestre du théâtre de Hambourg.

**STOEHER** (Charles), pianiste et compositeur, naquit à Presbourg, en 1806. Son père, bon maître de piano, le guida dans ses études. Arrivé fort jeune à Vienne, Stœher y eut de brillants débuts par son talent d'exécution, et se fit connaître avantageusement par ses ouvrages; mais une fièvre cérébrale le mit au tombeau à l'âge de vingt-neuf ans, le 21 novembre 1835. Les œuvres de cet artiste, au nombre d'environ quarante, consistent en fantaisies, variations et rondeaux pour piano seul ou piano à quatre mains. Son œuvre sixième est un quatuor pour piano, harpe, clarinette et violoncelle, où il y a du mérite.

**STOECKEL** (le P. Boniface), bénédictin de Mallersdorf, en Bavière, naquit le 27 novembre 1747, à Piling, dans ce royaume, et fit ses études à Salzbourg, où Léopold Mozart lui enseigna la composition. Il entra dans son ordre le 27 octobre 1771, et fut ordonné prêtre le 18 juillet 1773. Son mérite comme compositeur le fit choisir pour diriger la musique de son couvent, et dans l'exercice de ses fonctions, il écrivit plusieurs messes, vêpres complètes, litanies, etc., où l'on remarque un bon style. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit, à l'exception de chants à quatre voix sur les prières du matin et du soir, qui ont été publiés à Salzbach, chez Siedel. Pendant les années 1782 et 1783, le P. Stœckel enseigna la grammaire au gymnase d'Amberg; il retourna à son couvent de Mallersdorf, au commencement de 1784, et y mourut le 7 septembre de la même année.

**STOECKEL** (J.-G.-E.), *cantor* à Burg, près de Magdebourg, vivait vers la fin du dix-huitième siècle. Il inventa un chronomètre musical dont il a donné la description, en 1796, dans le journal de l'Allemagne (*Journal für Deutschland*), puis dans le deuxième volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (pages 67 et 673).

**STOECKL** ou **STOEKEL** (Clara). *Voyez* **HEINEFETTER** (Clara).

**STOEGER** (le P. Antoine), religieux franciscain du couvent de Pfaffenhofen, en Bavière, naquit en 1727, à Grossmehring, près d'Ingolstadt, et entra dans son ordre, en 1746. Il fut bon organiste et se fit connaître avantageusement par des pièces d'orgue et par deux *Requiem* de sa composition. Il mourut à Pfaffenhofen, en 1798.

**STOELZEL** (Godefroid-Henri), compositeur, naquit le 13 janvier 1690, à Grünstadt, dans les montagnes de la Saxe électorale. Son père, organiste du lieu, lui donna les premières leçons de musique et de clavecin. A l'âge de treize ans, Stœlzel fut envoyé au lycée de Schoeeberg, et mis en pension chez le *cantor* Umlauf, élève de Kuhnau, qui ne négligea rien pour en faire un musicien instruit. En 1707, Stœlzel se rendit à l'université de Leipsick : l'Opéra de cette ville lui fournit l'occasion d'acquérir de nouvelles connaissances et de former son goût. Hoffmann, alors directeur de musique de la nouvelle église, lui fit bon accueil, et eut même la complaisance de faire exécuter, sous son nom, les premiers essais de Stœlzel, afin que les artistes leur accordassent l'attention qu'ils n'auraient pas prêtée aux tentatives d'un jeune homme inconnu.

Après un séjour de trois ans à Leipsick, Stœlzel se rendit à Breslau et y passa deux années, se livrant à l'enseignement du chant et du clavecin. Au nombre des ouvertures, concertos et autres compositions de tout genre qu'il y produisit, on remarque une sérénade à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, ainsi qu'une pièce dramatique intitulée *Narcisse*, dont il a composé le texte et la musique pour la comtesse de Neidhardt. La peinture séduisante qu'on de ses amis lui fit alors de l'Italie lui fit prendre la résolution d'y faire un voyage. Avant de s'y rendre, il voulut revoir encore sa famille; mais à son passage en Saxe, il fut chargé par le maître de chapelle Theile de composer un opéra pour la foire de Naumbourg. Cet ouvrage, intitulé *Valérie*, eut beaucoup de succès, et procura à Stœlzel la demande de deux autres opéras (*Artémise* et *Orion*) pour la foire suivante. Le texte de ces dernières pièces lui appartenait. De Naumbourg, il se rendit à Géra, où il écrivit la partition de *les Roses et les épines de l'amour*, pastorale. Des places de maître de chapelle lui furent offertes dans cette ville et à Zeitz; mais il les refusa pour faire son voyage, qu'il entreprit enfin, en 1713, en passant par Hof, Bayreuth, Nuremberg et Augsbourg, où la diète de l'Empire était assemblée. Arrivé à Venise, il s'y lia d'amitié avec Heinichen, son compatriote (*voyez* ce nom), dont la conversation fut très-instructive pour lui. Ce fut avec lui qu'il visita les quatre conservatoires qu'on trouvait alors dans cette ville; il y connut Gasparini, Vivaldi, Antoine Polarolo, Antoine Biffi, et Vinaccesi (*voyez* ces noms), musiciens cé-

lèbres, qui en étaient alors les inspecteurs et professeurs. Ses liaisons avec ces hommes de mérite et avec l'illustre Marcello lui rendirent le séjour de Venise aussi agréable qu'utile. De là il se rendit à Florence, où il connut Ludwig, musicien de Berlin, et sa femme, Vénitienne dont le talent sur le luth était fort remarquable. Le duc Salviati, qui logeait ces artistes dans son palais, présenta Stœlzel à la princesse Éléonore de Guastalla, qui était aussi fort habile sur le même instrument. Au mois de septembre, Stœlzel partit de Florence pour aller à Rome, où il connut particulièrement Bononcini. Il ne paraît pas qu'il ait compris ce qu'il y avait d'intéressant pour lui dans cette capitale du monde chrétien, car il n'y resta qu'un mois. De retour à Florence, il y entendit quelques opéras d'Orlandini et de Gasparini qui lui plurent beaucoup; puis il reprit le chemin de l'Allemagne, en passant par Bologne, Venise, Trente et Inspruck. La cour du prince Palatin était alors retirée dans cette ville du Tyrol. Stœlzel y admira l'excellent ensemble des artistes de sa chapelle. D'Inspruck, il alla à Prague, où le comte Logi et les barons de Hartig et d'Adlersfeld le retinrent pendant trois ans. Il y composa les opéras *Vénus et Adonis*, *Acis et Galatée*, *la Fortune vaincue par l'Amour*, quelques oratorios latins, italiens et allemands, parmi lesquels on cite *Jesus patiens*, *Caïno, ovvero Il primo figlio malvaggio*, et *Marie Madeleine;* enfin, plusieurs messes et des morceaux pour divers instruments. D'après le conseil de ses amis, il commença dès lors à donner des concerts où il faisait exécuter ses compositions. Appelé à Dresde au commencement de 1717, il ne s'y rendit point, et préféra aller à Bayreuth, où il écrivit plusieurs morceaux de musique solennelle pour le second jubilé de la réformation luthérienne. Il composa aussi dans cette ville des sérénades pour la fête du Margrave, et *Diomedes*, grand opéra allemand.

En 1719, Stœlzel entra au service du comte de Géra; quoiqu'il n'y soit demeuré que six mois, il écrivit dans ce court espace beaucoup de compositions instrumentales et vocales. La place de maître de chapelle de la cour de Gotha, qu'il avait sollicitée, lui ayant été accordée dans cette même année, il en prit possession et l'occupa pendant trente ans, incessamment occupé de compositions nouvelles. Dans le nombre immense de ses ouvrages écrits depuis cette époque, on compte huit années entières de musique d'église, où chaque dimanche et chaque fête ont deux compositions différentes; quatorze *Passions* complètes; autant de musiques complètes pour la fête de Noël; quatorze opéras, seize sérénades, plus de quatre-vingts morceaux de musique de table, une quantité prodigieuse de morceaux pour diverses circonstances, de messes, d'ouvertures, de symphonies, et de concertos pour divers instruments. Toute cette musique, restée en manuscrit, est maintenant peu connue. Stœlzel mourut à Gotha, le 27 novembre 1749, à l'âge de près de soixante ans. Il ne nous reste qu'un spécimen de l'habileté de ce savant musicien, dans un petit traité des canons multiformes et perpétuels sur un seul thème. Il fit imprimer cet écrit au nombre d'environ cent exemplaires pour ses amis, et ne le mit pas dans le commerce, en sorte qu'il est devenu d'une rareté excessive. J'en possède un exemplaire qui a beaucoup souffert par le feu, où il paraît être tombé par accident : toutefois le texte ni la musique n'en ont pas été détruits. Ce petit ouvrage a pour titre : *Praktischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch an Harmonie unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn*, etc. (Démonstration pratique pour faire, d'après les vrais principes, et d'après un exemple, un canon perpétuel à la quinte inférieure, etc.), 1725, petit in-4° de trois feuilles, sans nom de lieu. L'exemple choisi par Stœlzel est fort ingénieux et bien écrit.

Stœlzel a laissé en manuscrit quelques traités relatifs à la musique qui se trouvaient encore en 1760, entre les mains de son fils, surintendant à Gotha. Ils consistaient : 1° En un traité de la musique des Grecs; 2° Un traité du récitatif, écrit pour la Société musicale de Mizler, dont l'auteur était membre. Albrecht, de Mulhausen, avait promis, en 1762, de publier cet ouvrage; mais il n'a pas tenu sa parole; 3° Une introduction à la composition; 4° Une instruction sur le contrepoint.

**STOELZEL** (Henri), né vers 1780, à Pleiss, dans la Haute-Silésie, étudia la musique et le cor dans sa jeunesse, puis entra dans la chapelle du prince de Pleiss, et vécut à Breslau pendant plusieurs années, en qualité de musicien de chambre. En 1814, il se signala par une invention qui a modifié toute la famille des instruments de cuivre, en leur

fournissant des notes ouvertes sur tous les degrés de l'échelle chromatique. Cette invention fut celle de deux pistons placés par Stœlzel sur la pompe du cor, pour mettre en communication l'air avec des tubes ouverts pour chaque note, au lieu de ne produire ces notes en sons bouchés que par la main dans le pavillon, d'après le procédé inventé longtemps auparavant par Hampel (*voyez* ce nom). Cette invention de Stœlzel fut signalée par Bierey, directeur de musique à Breslau, dans une note insérée au n° 18 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1815), et le savant maître de chapelle Frédéric Schneider analysa dans le même journal (26 novembre 1817) les avantages de cette invention, et fit très-bien remarquer qu'ils consistent surtout à donner de bonnes notes sonores dans l'octave basse du cor, au lieu des notes sourdes et sans effet que produit le cor ordinaire. Au mois de décembre 1817, Stœlzel fit entendre son nouvel instrument dans un concert à Leipsick. Dans l'année suivante, il joua aussi à Berlin avec succès, et obtint du roi de Prusse un brevet pour dix ans. A la même époque, il fut admis dans la chapelle royale et dans la musique de la chambre. Schlott, fabricant d'instruments de cuivre à Berlin, entreprit de perfectionner l'invention encore bien grossière de Stœlzel, et plus tard, Schuster, autre facteur d'instruments à Carlsruhe, modifia cette invention, d'après l'invitation de Christophe Schuncke, en ôtant les pistons de la coulisse pour les placer sur les branches de l'instrument. M. Meyfred, professeur de cor à pistons au Conservatoire de Paris, fit aussi des travaux pour améliorer cet instrument; mais il était réservé à M. Sax (*voyez* ce nom) de le porter à sa perfection. L'invention de Stœlzel a conduit au cornet à pistons, aux familles des *Sax-horns* et *Saxotromba*, à la trompette à cylindre, au trombone à trois, quatre, cinq et six pistons, et aux basses d'harmonie. Stœlzel a obtenu, en 1829, sa pension de retraite; il est mort à Berlin, en 1844.

**STOEPEL** (François-David-Christophe), né le 14 novembre 1794, à Oberhelderungen, en Prusse, était fils du *cantor* et maître d'école de ce lieu. Destiné à l'état de son père, il fut envoyé fort jeune au séminaire de Weissenfels. Dès sa dix-huitième année, il obtint une place de maître d'école à Frankenberg, en Saxe; malheureusement son caractère inconstant, inquiet, commença dès lors à se manifester, en lui faisant quitter cette position peu de temps après l'avoir prise. Dévoré d'ambition, et ne possédant, pour la satisfaire, ni une spécialité de talents, ni une instruction suffisante, il vit commencer, dès le début de sa carrière, une lutte pénible entre ses désirs de renommée et de bien-être, et la fortune qui le trahissait. A son départ de la Saxe, Stœpel fit un petit voyage dans le Holstein; puis il se vit contraint d'accepter une place de précepteur chez un baron Dunkelmann; mais il ne la garda pas plus longtemps que celle de Frankenberg. Après l'abandon de sa dernière place, il y a une lacune de quelques années dans les renseignements qu'on possède sur sa vie. On ne retrouve Stœpel qu'à Berlin, en 1819 : il était alors âgé de vingt-cinq ans. Alors, seulement, il essaya d'appuyer son existence sur la musique qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Il jouait un peu de piano et de violon, avait quelque teinture de théorie, d'histoire et de littérature musicale; mais tout cela était superficiel. Toutefois, il ne s'effraya point à l'idée de se mettre au grand jour dans une ville aussi importante que Berlin, et il osa y entreprendre un cours d'histoire de l'art, dans le local de l'Académie royale des sciences : il en a publié plus tard la première leçon dans la *Gazette musicale de Vienne* (ann. 1822). Ce fut aussi à cette occasion qu'il fit paraître une sorte d'abrégé de l'histoire de la musique moderne (*Grundzüge der Geschichte der modernen Musik;* Berlin, 1821, in-4° de quatre-vingt-cinq pages), en forme de table chronologique des principaux faits. Le cours et le livre eurent peu de succès.

A cette époque, quelques musiciens français et allemands se préoccupaient de la nouvelle méthode d'enseignement du piano et de l'harmonie imaginée par Logier (*voyez* ce nom), et mise en pratique par lui dans plusieurs villes d'Angleterre avec beaucoup de succès : Stœpel crut y entrevoir une source de fortune, et il eut assez de protection pour obtenir du gouvernement la mission d'aller étudier cette méthode à Londres, auprès de l'inventeur. De retour à Berlin, il établit son école sous le patronage du roi; mais après un certain temps d'essai, le résultat ne répondant point à ses pompeuses promesses, le gouvernement fit inviter Logier à se rendre à Berlin, pour diriger lui-même l'organisation de l'école. A son arrivée, de vives discussions éclatèrent entre lui et Stœpel, et celui-ci s'éloigna, en 1823, pour aller fonder des écoles du même genre à Potsdam, puis à Erfurt, Gotha et Meiningen. Dans cette dernière ville, il obtint un secours considérable du duc régnant. Il aurait pu s'y

créer une honorable position; mais l'instabilité de ses goûts et de ses projets lui fit encore quitter cette résidence pour aller à Hildhurghausen, d'où des motifs graves le firent partir. Il se rendit alors à Francfort-sur-le-Mein (en 1825), y établit une école d'après son système, et y entreprit un journal de musique (1). On ignore les motifs qui lui firent quitter précipitamment cette ville pour aller à Darmstadt, où le grand-duc de Hesse l'employa à donner des leçons de théorie aux musiciens de sa chapelle. Schilling dit, dans son *Lexique universel de musique*, que des motifs impérieux firent cesser les leçons, et que Stœpel disparut. Peu de temps auparavant, il avait obtenu de la faculté de philosophie de l'université d'Erlang, le diplôme de docteur ès arts.

Au commencement de 1827, Stœpel arriva à Munich, y établit une école et entreprit la publication d'un nouveau journal de musique (2). Après deux années de séjour dans cette ville, il en partit, et la difficulté de trouver dès lors une position en Allemagne lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris. Il y arriva au mois de mars 1829, sans recommandation, et sans autre appui que celui de l'auteur de cette biographie, avec qui il avait eu des relations épistolaires pendant son séjour à Munich. Celui-ci le recommanda au vicomte de la Rochefoucauld, et obtint qu'il lui fût donné des secours pour établir une école de musique d'après le système de Logier. Malheureusement, la mode de cet enseignement, autrefois florissant sous la direction de Zimmerman, était passée. Les frais de loyer du local et des pianos absorbèrent les produits de l'établissement de Stœpel : après quelques années d'une existence languissante, cette école fut fermée, et la position du professeur devint très-malheureuse, quoiqu'il fût employé dans la rédaction de la *Gazette musicale de Paris*, et qu'il eût ouvert des cours dans quelques pensionnats. Le chagrin altéra sa santé, et le 19 décembre 1836, il mourut d'une maladie de langueur.

Outre les ouvrages cités précédemment, Stœpel a publié : 1° *Ueber J.-B. Logier's System der Musik-Wissenschaft* (Sur le système de la science musicale, par J.-B. Logier); Munich, 1827, in-8°. 2° *Beytræge zur Würdigung der neuen Methode der gleichzeitigen Unterricht einer Mehrzahl von Schuleren im Piano-forte-Spiel und der Harmonie*, etc. (Essais d'appréciation de la nouvelle méthode d'enseignement simultané à l'égard de la plupart des élèves pour le piano et l'harmonie); Gotha, 1825, in-8°. On a aussi de sa composition : 1° Trois recueils de chants allemands à voix seule avec piano, sous le titre de *Melodora :* le premier a paru à Leipsick, chez Hofmeister; le second, à Hambourg, chez Cristiani, et le troisième, à Francfort, chez Fischer. 2° Chants spirituels de Gœthe, Herder et Novalis à quatre voix, op. 11; Francfort, Andrea. 3° Thèmes variés pour piano, Hildhurghausen, Kesselring. 4° *Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts in Piano-forte-Spiel;* Francfort, Andrea, trois parties in-4°. 5° Méthode de chant; Paris, Stœpel. 6° Méthode de piano; *idem.*, ibid. 7° Collection de morceaux de piano pour le cours; *ibid.* Stœpel a fourni beaucoup d'articles à la *Gazette musicale* de *Paris*, et quelques-uns à celle de Leipsick (t. XXIII et XXVII).

**STOEPPLER** (Charles), musicien de la chambre du duc de Brunswick, né vers 1810, a fait représenter, au mois de décembre 1847, sur le théâtre de Brunswick, l'opéra en trois actes intitulé *Karl der Fünfte vor Tunis* (Charles-Quint devant Tunis). Cet ouvrage obtint un brillant succès, et le compositeur fut appelé sur la scène à la fin de la représentation; honneur plus rare en Allemagne qu'en Italie et en France. Le même artiste a publié quelques *Lieder* à voix seule avec piano, et le chant à quatre voix d'hommes qui a pour titre : *Teutsches Volkslied*, *gedichtet von Karl Schiller, in Musik gesetzt für 4 Mænnerstimmen;* Brunswick, C. Weinholtz, 1841.

**STOER** (1) (Charles), musicien au service du grand-duc de Saxe-Weimar, est né le 29 juin 1814, à Stolberg, dans le Harz. Son père, musicien de la ville, lui donna les premières leçons de musique; ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans, il put débuter sur le violon dans les concerts. Lorsqu'il eut atteint sa huitième année, il alla étudier sous la direction de Taubert, à Halle. Après deux ans de séjour dans cette ville, il retourna chez ses parents et y resta jusqu'à sa douzième année. Ayant fait un voyage à Weimar, il y eut tant

(1) *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* (Le Moniteur général de la musique). Francfort, Fischer, 1826, in-4°. Ce journal n'eut qu'une année d'existence. Stœpel en commença une suite sous ce titre : *Minerva, ein Beiblatt zum Allgemeiner musikalischer Anzeiger* (Minerve, continuation du Moniteur général de la musique). Francfort, 1826-1827. Il n'en parut que quatre numéros.

(2) *Munchner Musikzeitung* (Gazette musicale de Munich). Munich, Sidler, 1827 et 1828, in-4°.

(1) Par une faute typographique, ce nom est écrit *Stoerl* dans la première édition de cette biographie.

de succès, que le grand-duc l'engagea pour sa chapelle. Depuis lors, il n'a plus quitté cette ville. Parmi ses compositions, on cite les ballets qu'il a écrits pour le théâtre de Weimar, remarquables par des idées brillantes de fraîcheur et d'originalité. On lui doit aussi plusieurs morceaux pour l'orchestre et pour le violon. En 1843, il a fait représenter, sur le théâtre de la cour à Weimar, l'opéra intitulé *Die Flucht* (la Fuite). Une ouverture de sa composition y a été exécutée en 1842. Stœr a été souvent appelé à Iéna pour y jouer dans les concerts. En 1840, il a visité Leipsick et Berlin, et s'y est fait entendre avec succès.

**STOERL** (Jean-Georges Chrétien), maître de chapelle du duc de Wurtemberg, naquit en 1676, à Kirchberg, dans la principauté de Hohenlohe. A l'âge de douze ans, il entra comme enfant de chœur à la chapelle de Stuttgart; puis le prince l'envoya à Nuremberg étudier le clavecin et le contrepoint chez le célèbre organiste Pachelbel. De retour à Stuttgart, il reçut sa nomination de maître de chapelle. En 1701, Stœrl fit un voyage à Vienne, et pendant un séjour d'une année dans cette ville, il acheva de s'instruire dans la composition, sous la direction de Ferdinand-Tobie Richter; puis il fit un voyage à Venise, s'y lia d'amitié avec Polarolo, et enfin il alla à Rome, où il passa une année dans l'intimité de Pasquini et de Corelli. Le duc de Wurtemberg l'ayant rappelé à Stuttgart, il retourna dans sa patrie, et y occupa la place de maître de la chapelle ducale jusqu'en 1743, époque de sa mort. On a publié de cet artiste un recueil de mélodies pour des cantiques allemands, intitulé : *Choral-Schlagbuch vor alten und neuen*, etc., à voix seule et basse continue; Stuttgart, 1711, in-4°. Il y en a eu deux autres éditions dans la même ville, en 1721 et 1744. Stœrl a laissé en manuscrit une année entière de musique d'église, et des cantates à voix seule et basse continue.

**STOESSEL** (Nicolas), chef de musique de la garnison de Louisbourg, dans le Wurtemberg, est né le 17 mai 1793, à Hassfurt, en Bavière. Fils d'un pauvre tisserand, qui était en même temps musicien de guinguette, il apprit la musique dès l'âge de cinq ans, chez le *cantor* du lieu. Après avoir reçu des leçons de piano, de chant et d'orgue, il commença à seconder son maître à l'église, dès la deuxième année. La nécessité d'aider aussi son père dans les bals de villages, lui fit apprendre à jouer de la flûte et du violon. Dans l'automne de 1806, il s'engagea dans le 13me régiment de chasseurs, qui se trouvait à Hassfurt, et fit avec ce corps les campagnes de Prusse et d'Autriche. De retour dans sa ville natale, il prit la résolution de se faire maître d'école, et entra au séminaire de Würzbourg. Frœhlich (*voyez* ce nom), maître de musique de cet établissement, ayant remarqué ses heureuses dispositions, lui donna des leçons de composition, et Stœssel écrivit sous les yeux de ce maître des messes et des symphonies. Ses études terminées, il obtint une place de sous-maître à l'école de Neustadt sur la Saale; mais son goût passionné pour la musique lui fit quitter cet emploi, pour celui de chef de musique du 4me régiment de chevau-légers, en garnison à Augsbourg. En peu de temps il fit de son corps de musique un des meilleurs de l'armée bavaroise, et composa beaucoup de morceaux de musique militaire. En 1826, il reçut sa nomination de maître de musique au service du roi de Wurtemberg, à Louisbourg; il en remplissait encore les fonctions en 1844. La direction supérieure de la musique de tous les régiments qui composent cette garnison lui était confiée. Stœssel a écrit pour le théâtre les opéras intitulés *Rodenstein* (représenté à Stuttgart, en 1835), et *Lichtenstein*. On a gravé de sa composition : 1° Fanfares pour six trompettes, quatre cors et deux trombones, op. 4; Augsbourg, Gombart. 2° Musique militaire pour l'église, à treize trompettes, quatre cors et deux trombones, op. 6; *ibid.* 3° Sérénade pour guitare, violon et alto, op. 5; *ibid.* 4° Divertissement pour piano, guitare et flûte, op. 13; Mayence, Schott. 5° Pièces pour piano et flûte, op. 8; *ibid.* 6° Grande sonate pour piano et flûte, op. 9; Mayence, Schott. 7° Beaucoup de danses pour divers instruments. 8° Des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano; Augsbourg, Gombart.

**STOHRIUS** (Jean-Maurice), savant allemand, naquit à Grimma, dans la Poméranie, vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé sous son nom une dissertation intitulée : *Organum musicum historice exstructum;* Leipsick, 1693, in-4°.

**STOKEM** (Jean), musicien flamand, vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle. On n'a jusqu'à ce jour aucun renseignement sur le lieu et la date de sa naissance; la position qu'il occupa est également ignorée; son nom même n'était pas connu dans l'histoire de la musique, lorsque le hasard a fait découvrir des morceaux de sa composition dans deux livres d'un recueil dont l'exemplaire est unique. Ce recueil, monument le plus ancien de la typographie musicale inventée par Octavien Pe-

trucci de Fossombrone (*voyez* Petrucci), a pour titre *Harmonice musices Odhecaton :* il est divisé en trois livres. Le premier, marqué A, qui fut publié à Venise, en 1501, contient sept chansons françaises de Jean Stokem, dont six à quatre parties et une à trois. Les premiers mots des chansons à quatre voix sont : 1° *Brunette;* 2° *J'ay pris amours;* 3° *Por quoy ie ne puis dire* (Je ne puis dire pourquoi); 4° *Mon mignault* (Mon mignon); 5° *Dit le Bourguygnon;* 6° *Halas ce n'est pas.* La chanson à trois voix commence ainsi : *Ha traytre Amours.* Le troisième livre du même recueil, marqué *Canti C.*, *n° cento cinquanta*, et publié à Venise, en 1503, renferme trois chansons à quatre voix de Stokem ; elles commencent par ces mots : 1° *Jay pris mon bourdon;* 2° *Serviteur soye;* 3° *Je suis Dalemagne* (Je suis d'Allemagne). On trouve aussi un *Et in terra pax*, tiré de la messe à quatre voix *De Beata Virgine*, par *Jean Stockem*, dans le recueil de fragments de messes (*Fragmenta missarum*) publié par Petrucci, en 1509, petit in-4° oblong.

**STOLI** (Antoine), chanoine romain, n'est connu que par un écrit intitulé : *Metodo grafico di riduzzione delle note di musica in cifre numeriche ad uso dell' armonographia, dal canonico Stoli; in Roma, tipografia Salviucci*, 1841, in-8° avec planches lithographiées.

**STOLL** (François de Paule), guitariste distingué, est né le 26 avril 1807, au château de Schœnbrunn, près de Vienne. Par inclination, il apprit dans sa jeunesse à jouer de la guitare, et quoiqu'il ne fût alors qu'amateur, il acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Plus tard, il perfectionna son talent sous la direction de Giuliani, et Fœrster lui donna des leçons de composition. Après avoir parcouru avec succès l'Allemagne, la Russie, la France et la Hollande, il s'est fixé à Amsterdam, où il se trouvait en 1843. Stoll a publié, dans cette ville et à Vienne, quelques pièces pour son instrument, entre autres des variations, op. 2, 7, 8, 9; Vienne, Pennauer; des danses et des valses.

**STOLLE** (Philippe), téorbiste et compositeur allemand, né en Bohême, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir été attaché quelque temps au prince électoral de Saxe, il obtint la place d'administrateur des mines à Magdebourg. Il occupait cette position lorsqu'il publia l'ouvrage qui a pour titre : *David Schirmers singende Rosen, oder Sitten und Tugenlieder, in die Musik gebrackt, durch Ph. Stollen* (les Roses chantantes de David Schirmer, ou chansons morales et de mœurs mises en musique par Ph. Stolle); Dresde, 1654, in-fol.

**STOLLE** (Gotthard-Antoine), virtuose sur le trombone, était moine du couvent de Kœnigsal, en Bohême. Il naquit à Kunersdorf, le 27 janvier 1739. Un franciscain, nommé *le père Hermolaüs*, fut le maître qui lui enseigna à jouer de son instrument. Après la suppression de son monastère, il se retira à Prague, et forma quelques bons élèves trombonistes. Déjà âgé de cinquante-huit ans, le P. Stolle se fit entendre à la cour de Dresde, en 1797, et fut admiré comme un prodige. L'électeur de Saxe lui fit présent d'une tabatière d'or, en témoignage de sa satisfaction. Stolle mourut à Prague, le 29 mai 1814, laissant en manuscrit douze concertos pour trombone et quelques thèmes variés.

**STOLLEWERK** (Mademoiselle Nina), compositeur, née à Vienne vers 1825, est élève de Simon Sechter. Elle s'est particulièrement distinguée, dès l'âge de seize ans, par le goût et le charme de ses *Lieder;* mais elle a écrit aussi de grandes et sérieuses compositions, au nombre desquelles on remarque une messe (en *fa*), qui a été exécutée à Vienne, dans l'été de 1840, à l'église des Franciscains. Les œuvres publiées par mademoiselle Stollewerk sont : 1° *Eliza's erstes Begegnen* (les Premières rencontres d'Elisa), poëme à voix seule avec piano; Vienne, Glœggl. 2° *Grubenfahrt* (la Descende dans les mines), *idem*, op. 2; *ibid.* 4° *Wo bist du?* (Où es-tu?) *idem*, op. 3; Vienne, Diabelli. 4° Trois *Lieder* idem, op. 4; Leipsick, Kistner. 5° Deux poëmes *idem*, op. 5; Vienne, Witzendorf. 6° *Wunsch und Gruss* (Souhait et compliment), chanson de nourrice *idem*, op. 6; Vienne, Diabelli.

**STOLLIUS** (Jean), dont le nom allemand était vraisemblablement **STOLLE**, naquit vers 1560, à Calemberg, en Saxe. Après avoir été quelque temps *cantor* à Reichenbach, il alla remplir des fonctions semblables à Zwiekau, en 1591; puis il fut appelé à Weimar, avec le titre de maître de chapelle. On a de cet artiste : 1° *Epicedia, oder Grab-Lieder beym Tode Herzogs Johann, mit 4 und 8 Stimmen* (Chant funèbre sur la mort du duc Jean de Saxe, à quatre et à huit voix). 2° Motet de noces sur le texte : *Wer die Braut hat, der ist den Brautigam*, à six vois; *ibid.*, 1614.

**STOLZ** (Rosine), dont les noms véri-

tables, suivant M. Scudo (1), sont **ROSE NIVA**, mais dont l'acte de naissance porte ceux de **VICTORINE NOEB**, est née à Paris, le 13 février 1815. Jusqu'à l'âge de onze ans, son éducation fut complétement négligée, et la misère dans laquelle languissait sa mère, seul soutien de quatre enfants, fut cause du peu de soins donnés à sa personne dans son enfance. Douée d'une voix de *mezzo soprano* naturellement accentuée et d'une rare intelligence, elle fut admise, en 1826, dans l'école de musique dirigée par Choron, et, dirigée dans ses études par un maître de cette institution, nommé *Ramier*, elle y développa ses qualités instinctives pour le chant d'expression auxquelles il manqua malheureusement toujours un bon mécanisme de vocalisation. La révolution de juillet 1830 ayant amené la suppression de l'institution de musique religieuse de Choron, *Rose Niva*, ou plutôt *Victorine Noeb* en sortit, après quatre ans et demi d'études, et n'eut d'abord d'autre ressource que de se faire choriste de théâtre. Arrivée à Bruxelles, en 1832, sous le nom de *madame Tarnaux*, elle entra dans les chœurs du Théâtre-Royal. Snel, alors chef d'orchestre et directeur de musique de ce théâtre, frappé de l'intelligence dramatique de cette jeune fille, lui fit chanter quelques petits rôles. Dans la même année, elle quitta cette position pour aller à Spa, où elle fut engagée comme seconde chanteuse pour la saison. Elle y débuta sous le nom de *mademoiselle Héloïsa*. Après la clôture du théâtre de Spa, elle fut attachée pendant quelques mois au théâtre d'Anvers, où elle ne fut pas remarquée; puis elle eut, en 1833, un engagement au théâtre de Lille, où elle prit le nom de *Stolz*, qu'elle a conservé depuis lors. Elle eut peu de succès dans cette ville, où elle débuta par le rôle de *Nicette* dans *le Pré aux Clercs* d'Hérold. En 1834, elle chanta à Amsterdam, dans l'opéra français; puis elle retourna à Anvers, et quelques mois après, elle rentra au théâtre de Bruxelles, comme premier rôle du grand opéra. Ce fut alors que, blessée par l'accueil peu bienveillant que lui faisait le public, elle vint me demander mon opinion sur sa voix et sur son talent. Je la fis chanter et je fus immédiatement intéressé par son accentuation dramatique et par la largeur de son style; mais je ne lui cachai pas les défauts de son éducation vocale ainsi que l'inégalité de quelques notes du médium de sa voix. Cassel, élève de Garat et bon professeur de chant, était alors à Bruxelles; je conseillai à madame Stolz de prendre de lui quelques leçons pour améliorer sa mise de voix, ce qu'elle fit. Dans l'année suivante, Nourrit vint à Bruxelles et choisit *la Juive*, d'Halévy, pour un des ouvrages qu'il voulait chanter; je lui recommandai la jeune femme qui devait chanter le rôle de *Rachel*, et lui en parlai comme d'une artiste douée de précieuses qualités. Elle s'y révéla en effet et me donna la certitude de ses succès futurs, lorsqu'on écrirait pour elle des rôles où ses qualités personnelles seraient mises en évidence. Le 2 mars 1837, elle épousa, à Bruxelles, M. *Lescuyer*, de Rouen, régisseur du Théâtre-Royal de cette ville; bientôt après, elle partit pour Paris, avec une lettre de recommandation que je lui donnai pour M. Duponchel, directeur de l'Opéra, et, le 25 août de la même année, elle débuta dans *la Juive*, pendant une absence de mademoiselle Falcon. Elle y réussit par ses qualités, en dépit de ses défauts, qui furent constatés par la critique. Suivant le conseil que je lui avais donné, elle prit un maître de vocalisation et ses progrès furent remarqués dans le rôle du page, du *Comte Ory*. Le premier ouvrage qu'on écrivit pour elle fut *la Xacarilla*, de Marliani, en 1839; elle y eut un brillant succès dans le rôle du matelot. Ce fut surtout dans *la Favorite*, de Donizetti, représentée le 29 novembre 1840, que madame Stolz conquit une position assurée dans l'opinion publique; son chant y fut pur et large; son action dramatique, pleine de chaleur et de sensibilité. *La Reine de Chypre* (décembre 1841), et le rôle d'*Odette*, dans *Charles VI* (mars 1843), achevèrent de consolider la réputation de cette cantatrice, et démontrèrent que je ne m'étais pas trompé lorsque j'avais jugé qu'elle ne pouvait réussir que dans des ouvrages écrits pour elle; car elle ne fut que médiocre dans les rôles de l'ancien répertoire. *La Lazzarone*, d'Halévy, et *Marie Stuart*, de Niedermeyer (1844), lui fournirent aussi des occasions de mettre en relief ses qualités personnelles. Dans les années 1845 et 1846, sa voix subit de notables altérations; elle ne réussit pas dans *l'Étoile de Séville*, écrite pour elle par Balfe; et le changement d'administration de l'Opéra l'obligea de prendre sa retraite en 1847; car elle avait abusé de son influence sur le directeur auquel on venait de donner un successeur, pour faire écarter de ce théâtre les artistes dont le talent lui donnait de l'ombrage, tels que Baroilhet et madame Derus, voulant que tous les éléments de succès fussent concentrés

(1) *Critique littéraire et musicale*, p. 411.

en elle seule. Après sa retraite, elle voyagea pour donner des représentations dans les départements de la France et à l'étranger, jusqu'à ce que la perte totale de son organe vocal l'eût fait enfin disparaître de la scène. J'ignore quel est le lieu de sa retraite. On a publié : 1° *Madame Rosine Stolz ; souvenirs biographiques et anecdotiques*, par M. Julien Lamer ; Paris, 1847, in-16. 2° *Les Adieux de madame Stolz ; sa retraite de l'Opéra, sa vie théâtrale, ses concurrentes, son intérieur, etc.*, par M. Cantinjon ; Paris, 1847, in-18.

**STOLZE** (Georges-Christophe), né le 17 mars 1762, à Erfurt, commença son éducation à l'école Saint-Michel de cette ville, et apprit fort jeune à jouer de l'orgue, sous la direction de Georges-Henri Reichardt, organiste de l'église des Négociants. Depuis 1770 jusqu'en 1786, il fréquenta le gymnase d'Erfurt, et dans le même temps il remplit les fonctions d'organiste à Saint-Thomas. Le 17 septembre 1786, il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Michel. Il employa le temps que lui laissaient les fonctions de cette place à écrire des pièces d'orgue dans le style de son maître Reichardt. En 1794, la place de *cantor* de l'église des Prédicateurs lui fut donnée et dans l'année suivante, il succéda à Georges-Pierre Weimar comme directeur de musique de la même église. Il conserva cette place jusqu'en 1828, époque où il obtint sa pension de retraite, après trente-quatre ans de service. Il mourut à Erfurt, le 25 août 1830, à l'âge de soixante-huit ans, laissant en manuscrit des mélodies de cantiques et des pièces d'orgue qui ont été publiées en partie, après sa mort, par son second fils.

**STOLZE** (Henri-Guillaume), deuxième fils du précédent, est né le 1er janvier 1801, à Erfurt. L'excellent organiste Kittel fut son premier maître de musique et de piano, mais le jenne Stolze n'était âgé que de huit ans lorsque cet homme distingué mourut. Il resta dès lors livré à ses propres efforts pour la direction de ses études. Plus tard, il reçut des leçons du directeur de musique Gebhardt pour l'orgue et la composition, puis il devint élève de Fischer, successeur de Kittel, et apprit aussi à jouer du violon. Pendant les années 1814 à 1821, où Stolze fréquenta le collége d'Erfurt, il remplaça souvent son maître à l'orgue dans le service divin. Le 19 juin 1824, il obtint la place d'organiste à Clausthal, dans le Harz, et peu de temps après il devint organiste de la ville et du château de Zelle, professeur du collége et de l'école des jeunes filles. Il y organisa une société de chant et de concerts où il fit exécuter les symphonies de Mozart, de Beethoven, et ses propres compositions : lui-même s'y fit remarquer par son talent sur le piano. On a publié de cet artiste : 1° Des petites pièces de piano, à deux et à quatre mains, avec ou sans accompagnement, à Erfurt, chez Andrea. 2° Des danses pour l'orchestre, Wolfenbuttel, chez Hartmann. 3° Des fugues pour l'orgue, op. 3, 7 et 21. 4° Trente petites pièces faciles pour orgue, op. 22. 5° Le livre complet des mélodies chorales pour la Thuringe (*Allgem. Choral melodieenbuch*, etc.). 6° Chants à quatre voix d'hommes, op. 11, 26 et 47. 7° Quatre *Lieder* à voix seule avec piano, op. 11. 8° Introduction, variations et finale pour piano à quatre mains, op. 27 et 28. 9° Variations pour violoncelle et piano, op. 6. 10° L'oratorio *Die Eroberung Jerusalems* (la Prise de Jérusalem), op. 40. 11° Cent *Lieder* à une, deux, trois et quatre voix avec piano, op. 9, divisé en trois parties ; *ibid.* 12° Un hymne à quatre voix et orchestre, op. 3 ; *ibid.* 13° Des cantates et motets avec et sans accompagnement. 14° Un livre de mélodies chorales pour les églises du Hanovre, en trois parties ; Hanovre, Kruebwitz. Stolze a écrit aussi la musique de l'opéra en trois actes *Claudine de Villabella*, de Gœthe.

**STOLZENBERG** (Christophe), né à Wertheim, en Saxe, le 21 février 1690, était âgé de près de vingt ans lorsqu'il commença à cultiver la musique pour en faire sa profession. En 1711, il fut nommé *cantor* à Sulzbach, et deux ans après, il entra au collége de Ratisbonne, en qualité de professeur de chant. En 1720, il avait déjà composé trois années complètes de musique d'église, des cantates, et des concertos pour divers instruments. Il vivait encore à Ratisbonne, en 1741.

**STOLZER** (Thomas), fut un des musiciens allemands les plus distingués qui vécurent au commencement du seizième siècle. Il naquit à Schweidnitz, en Silésie, vers 1490, et fut maître de chapelle de Louis de Hongrie, qui monta sur le trône en 1516. Stolzer mourut le 29 août 1526. Un poëte de la Silésie a dit de lui :

Stolcerus vagulis certans Syrenibus undas
Occupat ; a vestrum turba canora decus !

Hermann Fink place Stolzer au nombre des musiciens allemands les plus remarquables de son temps. On trouve des morceaux de sa composition dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Hundert und fünfftzehen guter newer*

*Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im truck aussgangen, deutsch, frantzæsisch, welsch und lateinisch*, etc. (Cent quinze nouvelles chansons à quatre, cinq, six voix, en allemand, français, flamand et latin, non précédemment imprimées, etc.); Nuremberg, Jean Ott, 1544, in-4°. 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum, etc.; Noribergæ, arte Hieronymi Graphæi etc.*, 1537, petit in-4° oblong. 3° *Tomus primus Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum; Norimbergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. 4° *Tomus secundus*, etc.; *ibid.*, 1539. 5° *Symphoniæ jucundæ atque adeo breves quatuor vocum; Vitebergæ*, 1538, *par Georg. Rhau.* 6° *Vesperarum precum officia, psalmi feriarum, et dominicalium dierum totius anni*, etc.; *Vitebergæ*, 1540, *apud G. Rav* (*sic*). 7° *Sacrorum hymnorum liber primus. Centum et triginta quatuor hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectus inter quos primi artifices in hac æditione sunt Thomas Stolzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam; Vitebergæ, apud Giorgium Rhav*, 1542, petit in-4° obl. 8° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud G. Rhav*, 1545, petit in-4° obl.

**STORACE** (Anne-Céline), cantatrice distinguée, était fille d'un contrebassiste italien qui s'était fixé en Angleterre. Elle naquit à Londres, en 1761. Son père lui donna les premières leçons de musique, puis l'envoya au Conservatoire de l'*Ospedaletto*, à Venise, où elle devint élève de Sacchini pour le chant. En 1780, elle débuta au théâtre de *la Pergola*, à Florence, avec un brillant succès. L'année suivante, elle chanta à Parme, et dans l'automne de 1782, elle brilla au théâtre de *la Scala*, à Milan. En 1784, l'empereur Joseph II la fit engager pour le théâtre impérial de Vienne, et lui assura un traitement de mille ducats, somme considérable pour cette époque. Après le carnaval de 1787, elle quitta Vienne, pour aller à Venise, et de là à Londres, où elle arriva en 1788. Elle y fut bientôt mise au rang des premières cantatrices de l'époque. Elle chanta avec un prodigieux succès au festival de la commémoration de Hændel, en 1799, puis elle s'engagea au théâtre de Drury-Lane. Elle ne quitta ce théâtre qu'après la mort de son frère, en 1796. Alors elle retourna en Italie, chanta aux théâtres du Turin et de Milan dans les années 1798 et 1799, et, enfin, elle se retira, en 1801, dans une maison de campagne près de Londres, où elle mourut en 1814.

**STORACE** (Étienne), frère de la cantatrice de ce nom, naquit à Londres, en 1763. Son père lui donna les premières leçons de musique et lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de onze ans, Storace exécutait avec beaucoup de correction les ouvrages les plus difficiles de Tartini. Vers cette époque, son père l'envoya en Italie, où il étudia le clavecin, le violon et le contrepoint. Il s'y lia d'amitié avec le chanteur Kelly, qui, plus tard, lui fut utile en Angleterre. De retour dans ce pays, Storace alla d'abord s'établir à Bath; mais n'y ayant pas trouvé plus d'occasions qu'à Londres d'y faire usage de ses talents en musique, il fut obligé d'avoir recours à la peinture de portraits, où il avait quelque habileté. Enfin, Kelly lui procura un engagement au théâtre de Drury-Lane, comme compositeur. Son premier ouvrage fut un brillant début qui lui fit obtenir des éditeurs de musique un prix beaucoup plus élevé pour les morceaux de ses opéras que celui qu'on avait accordé précédemment. Ses ouvrages se succédaient avec rapidité, et sa réputation commençait à s'étendre, lorsqu'une goutte remontée lui donna la mort à l'âge de trente-trois ans, dans le mois de mars 1796. Il avait épousé la fille du célèbre graveur Hull, et en avait eu plusieurs enfants. Storace était un compositeur fécond en idées originales, et traitait particulièrement avec un rare talent les morceaux d'ensemble et les finales de ses opéras. Voici la liste de ceux qu'il a fait représenter au théâtre de Drury-Lane, à Londres : 1° *Le Docteur et l'Apothicaire*, en 1788. 2° *Haunted tower* (la Tour enchantée), opéra-comique, en 1789. 3° *No song, no supper* (Point de chanson, point de souper), 1790. 4° *Le Siège de Belgrade*, opéra-comique, 1791. 5° *L'Antre de Trophonius*, farce, 1791. 6° *Les Pirates*, opéra semi-seria, 1792. 7° *Didon*, opéra sérieux en trois actes, 1792. 8° *The Prize* (le Prix), intermède, 1793. 9° *Le premier de juin*, idem, 1794. 10° *Cherokee*, opéra-comique, 1794. 11° *Lodoïska*, opéra-romantique, 1794. 12° *My Grand-Mother* (Ma Grand'Mère), farce, 1795. 13° *Mahmoud*, opéra, 1796. 14° *The iron Chest* (le Coffre de Fer), 1796.

**STORCH** (Antoine-M.), compositeur et corniste, fut d'abord membre de l'orchestre à Posen (1839-1836), puis se rendit à Vienne, où

Il devint directeur de musique d'une société de chant d'hommes. En 1845, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de la Porte de Carinthie. Cet artiste s'est distingué par l'originalité de ses chants pour des chœurs d'hommes; ses principaux ouvrages pour le chant sont : 1° *Das Vœgelein* (le Petit Oiseau), poëme à voix seule avec piano, cor ou violoncelle; Vienne, Witzendorf. 2° *La Nonne*, ballade à voix seule avec piano, op. 11; *ibid.* 3° Chants populaires de la Basse-Autriche, *idem*, op. 12; *ibid.* 4° *Die Karthause* (la Chartreuse), poëme à 4 voix d'hommes (solo et chœur), avec quatre cors *ad libitum*, op. 15; Vienne, Mechetti. 5° *Kriegers Heimkehr* (Retour du Guerrier), poëme pour deux ténors et trois basses (quintette et chœur), op. 18; Vienne, Haslinger. 6° *Grün* (la Verdure), chant à quatre voix d'hommes avec quatre cors, op. 19; *ibid.* 7° *Morgengrüsse* (Salut du matin), chant pour quatre voix d'hommes seules, op. 20; *ibid.* 8° *Leben und Lied* (Vie et Chant), double chœur à huit voix, op. 21; Vienne, Glœggl. 9° *Vor der Schlacht* (Avant la Bataille), chant pour des voix d'hommes, op. 22; *ibid.* 10° Chanson à boire pour quatre voix d'hommes, op. 27; Vienne, Müller. 11° *Après la Bataille*, poëme pour des voix d'hommes; Vienne, Witzendorf. 12° Chant de Bohémiens pour quatre basses et quatre cors; Vienne, Müller. 13° Offertoire (*Ave Regina*), pour quatre voix d'hommes; Vienne, Mechetti. 14° *Miserere mei Deus*, idem; *ibid.* 15° *Tantum ergo*, Idem; Vienne, Müller. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur cet artiste, et ne le mentionnent même pas.

**STORIONI** (Laurent) fut le dernier luthier de quelque mérite qui travailla à Crémone, et succéda aux Guarneri. Il naquit dans cette ville, en 1751, et commença à travailler sous son nom, en 1776, car on connaît des violons de lui qui portent cette date. Il est vraisemblable qu'il mourut dans un âge peu avancé, car ses derniers produits ne dépassent pas 1795. Les violons et les basses de Storioni sont des imitations des instruments de Stradivari; mais les proportions ne sont pas toujours exactement observées. Cependant, on connaît de lui des violons qui ne manquent pas de qualité. Leur prix est celui des instruments italiens de troisième ordre. Ses violoncelles surtout se font remarquer par le volume du son.

**STRADELLA** (Alexandre), célèbre compositeur et chanteur, naquit à Naples, vers 1645. Aucun renseignement n'est parvenu jusqu'à nous sur la direction de ses études, le nom de ses maîtres, et vraisemblablement la touchante histoire de ses malheurs serait maintenant ignorée, malgré la réputation qu'il se fit par ses talents, si le médecin Bourdelot, son contemporain, ne nous l'avait transmise dans les mémoires manuscrits qui ont servi de base à l'informe histoire de la musique écrite par son neveu Bonnet. Burney pense que Bourdelot s'est trompé en disant, au commencement de cette histoire, que la république de Venise avait invité Stradella à écrire pour les théâtres de cette ville, parce qu'aucune pièce de sa composition ne paraît dans le Catalogue des opéras représentés à Venise dans le dix-septième siècle; toutefois, il serait possible qu'il eût été engagé pour quelque ouvrage de ce genre, et que l'aventure qui le fit s'éloigner précipitamment de Venise ne lui eût pas permis de l'achever et de le faire représenter. Quoi qu'il en soit, voici comment Bourdelot rapporte cette aventure, et la fin malheureuse de Stradella (1) :

« Un nommé Stradel (2), fameux musicien » qui était à Venise gagé par la république, » pour composer la musique des opéras, qui y » sont si considérables pendant le cours du » carnaval, ne charmait pas moins par sa voix » que par sa composition. Un noble vénitien, » nommé Pig... (3), avait une maîtresse qui » chantait assez proprement; il voulut que ce » musicien lui donnât la perfection du chant » et allât lui montrer chez elle, ce qui est assez » contraire aux mœurs des Vénitiens dont la » jalousie est à l'excès; après quelques mois » de leçons, l'écolière et le maître se trouvè» rent avoir tant de sympathie l'un pour » l'autre, qu'ils résolurent de s'en aller en» semble à Rome, quand ils en trouveraient » l'occasion, qui n'arriva que trop tôt pour » leur malheur; ils s'embarquèrent une belle » nuit pour Rome. Cette évasion mit au déses» poir le noble vénitien, qui résolut, à quel» que prix que ce fût, de s'en venger par la » mort de l'un et de l'autre; il envoya aussi» tôt chercher deux des plus célèbres assassins » qui fussent alors dans Venise, avec lesquels » il convint d'une somme de trois cents pis» toles pour aller assassiner Stradel et sa maî» tresse, et promit encore de les rembourser » des frais du voyage, et leur donna la moitié

(1) *Histoire de la musique et de ses effets* (Paris, 1715, p. 59 et suiv.

(2) C'est ainsi que Bourdelot appelle *Stradella*.

(3) Pignaver ?

» d'avance, avec un mémoire instructif pour » l'exécution du meurtre. Ils prirent le chemin » de Naples, où étant arrivés, ils apprirent » que Stradel était à Rome avec sa maîtresse, » qui passait pour sa femme; ils en donnèrent » avis au noble vénitien, et lui mandèrent » qu'ils ne manqueraient pas leur coup, s'ils » le trouvaient encore à Rome, et le prièrent » de leur envoyer des lettres de recommanda- » tion pour l'ambassadeur de Venise à Rome, » afin d'être sûrs d'un asile. Étant arrivés, » ils prirent langue, et surent que le lende- » main Stradel devait donner un opéra spiri- » tuel dans Saint-Jean de Latran, à cinq » heures du soir, que les Italiens appellent » *oratorio*, où les assassins ne manquèrent » pas de se rendre, dans l'espérance de faire » leur coup, quand Stradel s'en retournerait » le soir chez lui avec sa maîtresse; mais l'ap- » probation que tout le peuple fit du concert » de ce grand musicien, jointe à l'impression » que la beauté de sa musique fit dans le » cœur de ces assassins, changea comme par » miracle leur fureur en pitié, et tous deux » convinrent que c'était dommage d'ôter la » vie à un homme dont le beau génie pour la » musique faisait l'admiration de toute l'Italie; » de sorte que frappés d'un même esprit, ils » résolurent de lui sauver la vie plutôt que de » la lui ôter; ils l'attendirent en sortant de » l'église, et lui firent dans la rue un compli- » ment sur son *oratorio*, et lui avouèrent le » dessein qu'ils avaient eu de le poignarder » avec sa maîtresse pour venger Pig..., noble » vénitien, du rapt qu'il lui avait fait; mais » que touchés des charmes de sa musique, ils » avaient changé de résolution, et lui conseil- » lèrent de partir dès le lendemain pour trou- » ver un lieu de sûreté; et qu'ils allaient man- » der à Pig... qu'il était parti de Rome la » veille qu'ils étaient arrivés, afin de n'être » pas soupçonnés de négligence. Stradel ne se » le fit pas dire deux fois, il partit pour Turin » avec sa maîtresse. Madame Royale d'aujour- » d'hui était pour lors régente; ces assassins » retournèrent à Venise et persuadèrent au » noble vénitien que Stradel était parti de » Rome, comme ils l'avaient mandé, pour s'en » aller à Turin, où il est bien plus difficile de » faire un meurtre d'importance que dans les » autres villes d'Italie, à cause de la garnison » et de la sévérité de la justice, qui n'a pas » tant d'égard aux asiles qui servent de refuge » aux assassins, si ce n'est chez les ambassa- » deurs; mais Stradel n'en fut pas quitte, car » le noble vénitien songea aux moyens d'exé- » cuter sa vengeance à Turin, et pour en être » plus sûr, il y engagea le père de sa maî- » tresse, lequel partit de Venise avec deux » autres assassins pour aller poignarder sa » fille et Stradel à Turin, ayant des lettres de » recommandation de M. l'abbé d'Estrade, » pour lors ambassadeur de France à Venise, » adressées à M. le marquis de Villars aussi » ambassadeur de France à Turin. M. l'abbé » d'Estrade lui demandait sa protection pour » trois négociants qui devaient faire quelque » séjour à Turin, qui étaient ces assassins, » lesquels faisaient régulièrement leur cour à » M. l'ambasseur, en attendant l'occasion de » pouvoir exécuter leur dessein avec sûreté; » mais madame la duchesse Royale, ayant ap- » pris le sujet de l'évasion de Stradel, fit » mettre sa maîtresse dans un couvent, con- » naissant bien l'humeur des Vénitiens qui ne » pardonnent jamais une pareille injure, et se » servit du musicien pour sa musique, lequel » s'allant promener un jour à six heures du » soir sur les remparts de la ville de Turin, il » y fut attaqué par ces trois assassins, qui lui » donnèrent chacun un coup de stylet dans la » poitrine, et se sauvèrent chez l'ambassadeur » de France, comme un asile certain pour » eux; l'action, vue de bien des gens qui se » promenaient aussi sur les remparts, causa » d'abord un si grand bruit que les portes de » la ville furent fermées aussitôt; la nouvelle » en étant venue à Madame Royale, elle or- » donna la perquisition des assassins; on sut » qu'ils étaient chez M. l'ambassadeur de » France, auquel elle envoya les demander; » mais il s'excusa de les rendre sans ordre de » la cour, attendu les priviléges des hôtels des » ambassadeurs pour les asiles. Cette affaire » fit grand bruit par toute l'Italie. M. de Vil- » lars voulut savoir la cause de l'assassinat, » par ces meurtriers, qui lui déclarèrent le » fait; il en écrivit à M. l'abbé d'Estrade, qui » lui manda qu'il avait été surpris par Pig..., » l'un des plus puissants nobles de Venise; » mais comme Stradel ne mourut pas de ses » blessures, M. de Villars fit évader les assas- » sins, dont le père de la maîtresse du noble » vénitien était le chef, laquelle il aurait poi- » gnardée, s'il en avait trouvé l'occasion.

» Mais comme les Vénitiens sont irréconci- » liables pour une trahison amoureuse, Stra- » del n'échappa pas à la vengeance de son » ennemi, qui laissa toujours des espions à » Turin, pour suivre sa marche; de sorte » qu'un an après sa guérison, il voulut par » curiosité aller voir Gênes avec sa maîtresse,

» qu'il appelait Ortensia, que Madame Royale » lui avait fait épouser dans sa convalescence ; mais dès le lendemain qu'ils y » furent arrivés, ils furent assassinés dans » leur chambre, et les assassins se sauvèrent » sur une barque qui les attendait dans le » port de Gênes, de sorte qu'il n'en fut plus » parlé depuis. Ainsi périt le plus excellent » musicien de toute l'Italie, environ l'an » 1670. »

Les circonstances de cette aventure sont trop bien détaillées, et appuyées par des noms qui étaient trop connus lorsque Bourdelot écrivait, pour qu'on n'accorde pas une entière confiance à son récit. Mort en 1685, ce médecin a été en quelque sorte le témoin du fait qu'il rapporte. D'ailleurs, à cette époque, si ce fait n'avait été notoire, l'écrivain n'aurait osé compromettre le nom d'une princesse qui vivait encore à la cour de France, et ceux de deux ambassadeurs. Bourdelot ne s'est trompé que sur la date de la mort de Stradella, en la plaçant vers 1670; mais la preuve même de son erreur à cet égard garantit son exactitude dans le reste. Cette preuve se trouve dans le livret d'un opéra intitulé : *La Forza dell' amor paterno*, imprimé à Gênes, en 1678. A la fin de l'avertissement de l'éditeur de cette pièce, on lit ces mots : *Bastando il dirti, che il concerto di sì perfetta melodia sia valore d' un Alessandro, cioè del Signor Stradella, riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della musica* (Il suffit de te dire que le concert d'une mélodie si parfaite est l'œuvre d'un Alexandre, c'est-à-dire de M. Stradella, reconnu sans contestation comme le premier Apollon de la musique). Cette circonstance explique le séjour de Stradella à Gênes : il était allé y écrire un opéra; et c'est après la représentation de cet ouvrage qu'il fut assassiné, mais il est à peu près impossible de dire avec précision en quelle année; on sait seulement, par la date d'un de ses ouvrages, que Stradella vivait en 1681. Cette production est l'oratorio de *Susanna*, en deux parties, pour cinq voix, chœur, violons et basse, dédié à François II, duc de Modène, le 16 avril 1681. L'oratorio que ce grand artiste avait écrit précédemment à Rome coïncide aussi avec le récit de Bourdelot, car il ne précéda que de deux ans l'opéra de Gênes. Cet oratorio est intitulé : *Oratorio di S. Giov. Battista a 5 voci con stromenti dell' Alessandro Stradella*. Burney, qui en possédait la partition manuscrite, adjugée à la vente de sa Bibliothèque pour trois guinées, dit que cet ouvrage est daté de Rome, en 1676. L'aventure de Rome se passa dans cette année. Un charmant duo de cet oratorio a été publié par le P. Martini dans le deuxième volume de son *Esemplare di contrappunto fugato* (p. 17 et suiv.). Ce morceau se trouve aussi dans le quatrième volume de l'*Histoire générale de la musique*, par Burney (p. 118).

Les copies des compositions de Stradella sont rares, parce qu'on n'imprimait plus de musique en Italie à l'époque où il écrivit; la bibliothèque ducale de Modène en possède toutefois un grand nombre qui, la plupart, ont été composés pour la cour de Ferrare, et parmi lesquels on remarque les opéras intitulés : *Corispero; Orazio Cocle sul ponte; Trespolo tutore; Biante*, drame dont une partie était déclamée en prose, et dont le reste était en musique. Ces renseignements sont donnés par Giambatista Dall' Olio, dans les notes de son poëme de *la Musica* (page 65).

La Bibliothèque du Conservatoire de Naples renferme un recueil des cantates de Stradella. L'abbé Santini a quelques-uns de ses madrigaux à cinq voix; j'en possède d'autres, ainsi qu'un air d'église admirable pour voix de ténor, avec *deux viole da braccio, viola di gamba*, et *violonc*, que j'ai fait exécuter dans mes concerts historiques. La Bibliothèque de Saint-Marc, de Venise, renferme un recueil de vingt et une cantates du même compositeur, dont six ont été exécutées et publiées à Paris, sous ce titre : *Canti a voce sola dell' insigne A. Stradella legati alla bibliotheca* (*sic*) *San Marco di Venezia dalla nobile famiglia Contarini. Accompagnamento di piano da F. Halevy*. Paris, Léon Escudier. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris, dans un recueil in-4° obl. (Vm 1120), deux *duetti* pour soprano et basse, et un autre duo dans le recueil in-4° (Vm 1175). La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède aussi quelques morceaux de ce musicien, sous les n^os 4336 et 4337, et l'on en trouve d'autres au Musée britannique de Londres, cod. 1265, 1272, 1273, et dans la Bibliothèque d'Oxford. M. Angelo Catelani de Modène (voyez ce nom), prépare une monographie de Stradella qui ne peut manquer d'offrir un grand intérêt, car on connaît l'exactitude et les soins intelligents de ce savant. M. Richard, employé de la Bibliothèque impériale de Paris, en a écrit une autre, d'après une correspondance authentique de l'ambassadeur de France, à Turin, concernant l'assassinat du célèbre musicien, dont il a fait la découverte.

**STRADIVARI** (Antoine), en latin **STRADIVARIUS** (1), le plus célèbre des anciens luthiers italiens, naquit à Crémone. L'excellent luthier M. Vuilliaume, qui a fait plusieurs voyages en Italie pour réunir des documents authentiques concernant cet habile artiste, et n'a épargné ni dépense ni soins pour atteindre son but, n'a pu découvrir la date de sa naissance, parce qu'après la suppression de plusieurs églises de Crémone, leurs archives paraissent avoir été soustraites, cachées, et peut-être anéanties. Heureusement, un monument est resté, qui dissipe les doutes sur l'année où est né le luthier célèbre. Dans les notes de Carlo Carli, banquier à Milan, s'est trouvé un inventaire des instruments qui appartenaient au comte de Salabue, et dont il était dépositaire. On y voit figurer un violon de Stradivarius qui porte intérieurement une étiquette écrite de la main de l'auteur lui-même, et dans laquelle on lit son nom, son âge (quatre-vingt-douze ans), et la date 1736. Stradivarius était donc né en 1644. Élève de Nicolas Amati, il fabriqua dès 1667, c'est-à dire à l'âge de vingt-trois ans, quelques violons qui n'étaient que la reproduction exacte des formes de son maître, et dans lesquels il plaçait l'étiquette de Nicolas. Ce ne fut qu'en 1670 qu'il commença à signer ses instruments de son propre nom. Dans les vingt années qui s'écoulèrent jusqu'en 1690, il produisit peu. On serait tenté de croire que l'artiste était alors plus occupé d'essais et de méditations sur son art que de travaux au point de vue du commerce. 1690 est une époque de transition dans le travail d'Antoine Stradivari. C'est alors qu'il commença à donner plus d'ampleur à son modèle, à perfectionner les voûtes, et qu'il détermina les épaisseurs d'une manière plus rigoureuse. Son vernis est plus coloré; en un mot, ses produits ont pris un autre aspect; cependant on y retrouve encore des traditions de l'école de Nicolas Amati. Les luthiers de l'époque actuelle les désignent sous le nom de *Stradivarius amatisé*. En 1700, l'artiste est parvenu à sa cinquante-sixième année. Son talent est alors dans toute sa force, et depuis cette époque jusqu'en 1725, les instruments qui sortent de ses mains sont autant d'œuvres parfaites. Il ne tâtonne plus : certain de ce qu'il fait, il porte dans les moindres détails le fini le plus précieux. Son modèle a toute l'ampleur désirable; il en dessine les contours avec un goût, une pureté qui, depuis un siècle et demi, excitent l'admiration des connaisseurs. Le bois, choisi avec le discernement le plus fin, réunit à la richesse des nuances toutes les conditions de sonorité. Pour le fond, comme pour les éclisses, il change alors les dispositions, le place sur maille, et non plus sur couche. Les voûtes de ses instruments, sans être trop élevées, s'abaissent en courbes adoucies et régulières qui leur laissent toute la flexibilité nécessaire. Les ouïes, coupées de main de maître, deviennent des modèles pour tous ses successeurs. La volute, qui a pris un caractère plus sévère, est sculptée dans une grande perfection. Les beaux tons chauds du vernis de Stradivarius datent de cette époque : la pâte en est fine et d'une grande souplesse. A l'intérieur de l'instrument, le travail de l'artiste n'offre pas moins de perfection : tout y est fait avec le plus grand soin. Les épaisseurs sont fixées d'une manière rationnelle et se font remarquer par une précision qui n'a pu être atteinte que par de longues études. Le fond, la table et toutes les parties qui composent l'instrument sont dans un rapport parfait d'harmonie. Ce furent sans doute aussi des essais réitérés et des observations persévérantes qui le conduisirent à faire, dans toute cette période de sa carrière productive, les tasseaux et les éclisses de ses violons en bois de saule, dont la légèreté spécifique surpasse celle de tous les autres bois. Au résumé, tout a été prévu, calculé, déterminé d'une manière certaine dans ces instruments admirables. La barre seule est trop faible, par suite de l'élévation progressive du diapason, depuis le commencement du dix-huitième siècle, laquelle a eu pour résultat inévitable une augmentation considérable de tension, et une pression beaucoup plus grande exercée sur la table. De là est venue la nécessité de rebarrer tous les anciens violons et violoncelles.

A la même époque où Stradivari était parvenu à la perfection dont il vient d'être parlé, et lorsqu'il travaillait avec la certitude des résultats, il s'est quelquefois écarté de son type définitif pour satisfaire des fantaisies d'artistes ou d'amateurs. C'est ainsi qu'il a fait des violons d'un patron plus allongé : leur aspect a moins de grâce, mais les mêmes soins ont présidé à leur confection : tout y est proportionné à cette modification de la forme pour maintenir l'équilibre dans les vibrations. Dans ces

(1) Cette notice est extraite de mon livre intitulé : *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius, précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet, etc.*; Paris, Vuillaume, luthier, rue de Nemours, n° 3, aux Ternes, 1856, 1 vol. grand in-8°.

instruments, comme dans d'autres, sortis des mains de l'artiste à cette période de sa vie, la sonorité a cette puissance noble, ce brillant, cette distinction qui ont assuré partout la grande renommée de Stradivarius. Les instruments produits par lui de 1725 à 1730 ont encore de la qualité; toutefois, le travail n'a pas la même perfection. Les voûtes sont un peu plus arrondies, d'où résulte un peu moins de clarté dans le son; la délicatesse et le fini du travail s'altèrent progressivement; le vernis est plus brun. La fabrication paraît aussi se ralentir; car on rencontre moins d'instruments de cette époque que de la précédente, proportion gardée. En 1730, et même un peu avant, le cachet du maître disparaît presque complétement. Un œil exercé reconnaît que les instruments ont été faits par des mains moins habiles. Lui-même en désigne plusieurs comme ayant été faits simplement sous sa direction : *sub disciplina Stradivarii*. Dans d'autres, on reconnaît la main de Charles Bergonzi et des fils de Stradivari, *Omobono* et *Francesco*. Après la mort de cet homme célèbre, beaucoup d'instruments non terminés existaient dans son atelier; ils furent achevés par ses fils. La plupart portent son nom dans l'étiquette imprimée : de là résultent l'incertitude et la confusion à l'égard des produits des derniers temps.

Stradivari n'a fait qu'un petit nombre d'altos : tous sont de grand format. Leur qualité de son, pénétrante, noble, sympathique, est de la plus grande beauté. Les violoncelles sortis de ses mains sont en plus grande quantité : on y remarque la même progression ascendante que dans les violons pour la perfection du travail et le fini précieux. Ces instruments sont de deux dimensions, l'une grande, à laquelle on donnait autrefois le nom de *basse;* l'autre plus petite, qui est le *violoncelle* proprement dit. A la première de ces catégories appartient la basse de M. Servais, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, et virtuose dont la renommée est universelle. La sonorité de ce bel instrument a une puissance extraordinaire, réunie au moelleux argentin. Le violoncelle de l'artiste distingué M. Franchomme est de l'autre patron; il appartint autrefois à Duport : c'est un instrument du plus grand prix. On préfère aujourd'hui ce patron, dont les dimensions sont commodes pour l'exécution des difficultés. Il faut la main de Servais pour une basse aussi grande que la sienne. Les violoncelles de Stradivari ont une immense supériorité sur tous les instruments du même genre : leur voix puissante a une ampleur, une distinction de timbre et un brillant que rien n'égale. Ces précieuses qualités résultent, d'une part, du choix des bois, de l'autre, de la force des épaisseurs, qui sont traitées d'une manière large, et enfin du rapport exact de toutes les parties de l'instrument, lesquelles sont équilibrées pour que les vibrations soient libres, énergiques et prolongées; ce qui assure la supériorité de ces instruments est, comme dans les violons, l'application constante des lois de l'acoustique.

A l'époque où Stradivari travaillait, les violes de toute espèce étaient encore en usage dans les orchestres; lui-même en fabriqua beaucoup de diverses formes et dimensions, à six et à sept cordes, ainsi que des quintons à dos plat, avec des éclisses élevées et des tables voûtées; enfin, des guitares, des luths et des mandores. Un de ces derniers instruments, construit par ce grand artiste, est la propriété de M. Vuillaume, célèbre luthier de Paris. La finesse du travail et la beauté du vernis sont très-remarquables; les sculptures de la tête sont d'une rare délicatesse, et, dans son ensemble comme dans ses détails, ce joli instrument réunit tous les genres de perfections.

Deux choses sont également dignes d'attention dans les travaux d'Antoine Stradivari, à savoir, l'excellence de ses instruments et leur nombre presque infini. Il est vrai que la multiplicité de ses produits s'explique par le grand âge où il parvint et par sa persévérance au travail, qui se soutint jusqu'à ses derniers jours. Stradivari fut du petit nombre de ces hommes d'élite qui, se posant pour but la perfection, autant qu'il est donné à l'humanité de l'atteindre, ne s'écartent pas de la route qui peut les y conduire, que rien ne distrait, que rien ne détourne de leur objet; que les déceptions ne découragent pas, et qui, pleins de foi dans la valeur de cet objet, comme dans leurs facultés pour le réaliser, recommencent incessamment ce qu'ils ont bien fait, pour arriver au mieux possible. Pour Stradivari, la lutherie fut le monde tout entier; il y concentra toute sa personnalité. C'est comme cela qu'on s'élève, quand l'aptitude répond à la volonté. La longue existence de quatre-vingt-treize ans, qui fut celle de l'artiste objet de cette notice, s'écoula tout entière dans un atelier, en face d'un établi, le compas ou l'outil à la main.

On a vu précédemment qu'Antoine Stradivari termina un violon à l'âge de quatre-vingt-

douze ans, en 1736. Déjà il s'était préparé à la mort depuis plusieurs années, car il avait fait préparer son tombeau dès 1729. On en a la preuve dans l'extrait suivant du livre des inscriptions de Crémone (*Inscriptiones cremonensss universæ*). Cet extrait est fait en ces termes :

« Finalement, dans le même volume, à la » page CXXXII, n° 923, on lit l'épitaphe du » tombeau du célèbre fabricant de violons, » Antoine Stradivari, qui était autrefois dans » le pavement, entièrement refait, de l'église » de Saint-Dominique des PP. Dominicains, » laquelle est la suivante :

» SEPULCRO. DI
» ANTONIO. STRADIVARI
» E. SUOI. EREDI. AN. 1729.

» En foi de ce qui est ci-dessus;
» Crémone, le 18 septembre 1855.
» Le prélat primicier Antoine Dragoni, ex- » vicaire général capitulaire de la ville et du » diocèse de Crémone (1). »

La date de 1729, placée sur le tombeau de Stradivari, avait fait croire qu'il était décédé à cette époque; mais la découverte du violon de 1736, dans lequel l'artiste lui-même avait consigné son âge de quatre-vingt-douze ans, était venue renverser cette tradition. De nouvelles recherches faites avec une persévérance infatigable ont été, enfin, couronnées de succès, et ont fait connaître la date précise de la mort de l'artiste célèbre. Dans un extrait authentique des registres de la cathédrale de Crémone, délivré à M. Vuilliaume et signé par M. Jules Fusetti, vicaire de cette église, on a la preuve qu'Antoine Stradivari fut inhumé le 19 décembre 1737, et conséquemment qu'il était décédé le 17 ou le 18 du même mois, à l'âge de quatre vingt-treize ans accomplis. Mais, par une singularité inexplicable, ni ses restes, ni ceux de ses enfants, ne furent déposés dans le tombeau qu'il avait fait préparer; car l'extrait de l'acte mortuaire est ainsi conçu :

« Dans le livre intitulé *Libro ds' morti* de » l'église Saint-Dominique, existant dans les » archives de cette paroisse, on trouve ce qui » suit :

» Du 19 décembre 1737. Donné la sépulture » à feu M. Antoine Stradivari, inhumé dans le » caveau de M. François Vitani, dans la cha- » pelle du Rosaire, paroisse de Saint-Mat- » thien.

» De la cathédrale de Crémone, le 19 sep- » tembre 1855. Certifié et signé : Fusetti » (Jules), vicaire (1). »

Antoine Stradivari avait été marié, et avait eu trois fils et une fille. Les fils se nommaient *Francesco*, *Omobono* et *Paolo*. Les deux premiers travaillèrent dans l'atelier de leur père; Paolo se livra au commerce. La vie d'Antoine Stradivari fut calme autant que sa profession était paisible. L'année 1702, seule, dut lui causer d'assez rudes émotions lorsque, pendant la guerre de la succession, la ville de Crémone fut prise par le maréchal de Villeroy sur les Impériaux, reprise par le prince Eugène, et, enfin, prise une troisième fois par les Français; mais après cette époque, l'Italie jouit d'une longue tranquillité, dans laquelle s'écoula la vieillesse de l'artiste. On sait peu de chose concernant cette existence dénuée d'événements. Polledro, ancien premier violon et maître de la chapelle royale de Turin, mort vers 1822, dans un âge avancé, rapportait que son maître avait connu Stradivari dans ses dernières années, et qu'il aimait à parler de lui. Il était, disait-il, de haute stature et maigre. Habituellemant coiffé d'un bonnet de laine blanche en hiver, et de coton en été, il portait sur ses vêtements un tablier de peau blanche lorsqu'il travaillait, et comme il travaillait toujours, son costume ne variait guère. Il avait acquis plus que de l'aisance par le travail et l'économie, car les habitants de Crémone avaient pour habitude de dire : *Riche comme Stradivari*. Le vieux La Houssaie, que j'ai connu dans ma jeunesse, et qui avait visité Crémone peu de temps après la mort de Stradivari, m'a dit que le prix qu'il avait fixé pour ses violons était *quatre louis d'or*. Dans ces conditions, et à l'époque où il vécut, il dut, en effet, acquérir quelques richesses. Bergonzi, petit-fils de Charles (le meilleur élève de Stradivari, après Guarneri),

(1) Finalmente, nello stesso volume a pag. CXXXII, n° 923, leggesi la Epigrafe del Sepolcro del celebre fabbricatore di violini Antonio Stradivari, che era già nel pavimento, interamente rifatto della Chiesa di San Domenico de Padri Domenicani ed è la seguente :

Sepolcro di
Antonio. Stradivari
E. Suoi. Eredi. An. 1729.

In fede di quanto sopra
Cremona, il 18 Settembre 1855.
Il Prelato Primicerio Antonio Dragoni, etc.

(1) Nel libro col titolo : *Libro de' Morti* nella Chiesa di S. Domenico, esistante nell' archivio di questa parocchia trovasi quanto segue :

« A di 19 decembre 1737. — Dato sepoltura al fù sig. » Antonio Stradivari, sepolto nella sepoltura del sig. » Francesco Vitani, nella Capella del *Rosario*, parocchia » di S. Mateo. Dalla Cattedrale di Cremona, le 19 settembre 1855. In fede : Signe : Fusetti Giulio, vic. »

mort à l'âge de quatre-vingts ans, indiquait l'endroit où travaillait le luthier célèbre, dans la maison qui porte le n° 1239, sur la place Saint-Dominique, en face de la porte Majeure.

**STRADIVARI** (Francesco et Omobono), fils du précédent, ont travaillé longtemps dans l'atelier de leur père. *François* a fait quelques bons violons qui, depuis 1725 jusqu'en 1740, portent son nom; mais on en connait d'autres faits en collaboration avec *Omobono*, et qui portent cette inscription : *Sotto la disciplina d'A. Stradivarius, Cremona*. Omobono Stradivari s'occupa plus particulièrement de la réparation et de la monture des instruments que de leur fabrication. Il mourut dans les premiers jours de juin 1742, et fut inhumé le 9 du même mois, ainsi que le prouve un extrait authentique des registres de l'église Saint-Dominique de Crémone (1). Son frère *Francesco* ne lui survécut que onze mois, car il fut enterré le 13 mai 1743, ainsi que le démontre un extrait des mêmes registres (2). Tous deux furent réunis dans le même tombeau avec leur père.

**STRAKOSCH** (M.), pianiste et compositeur, né d'une famille hongroise en 1825, fit son éducation musicale à Pesth et à Vienne. En 1846, il arriva à Naples, et y fit son début, comme virtuose pianiste, avec un brillant succès; puis il parcourut l'Italie et s'arrêta quelque temps à Milan, où il publia plusieurs œuvres pour le piano, chez Ricordi. Vers 1851, il se rendit en Amérique et s'établit à New-York, comme professeur de piano et de chant. Il s'y est allié à la famille des cantatrices *Patti*. De retour en Europe avec sa belle-sœur (Adelina Patti), il a visité avec elle toutes les capitales où elle a chanté. Ses compositions pour le piano consistent en fantaisies sur des thèmes d'opéras, en caprices, en *transcriptions*, suivant l'expression à la mode, et en études. Dans le nombre de ces morceaux, on remarque : *La Willis*, étude fantastique pour piano, op. 33; Milan, Ricordi; *Il Vesuvio; Rimembranza di Napoli*, pour piano, op. 34; *ibid.*; *Addio a l'Italia*, Album pour piano, composé d'une ballade, d'une étude, d'un hymne, d'une prière, d'un nocturne et d'un galop, op. 36; *ibid.*, etc.

(1) A di 9 giugno 1742. — Dato sepoltura al fù sig. Omobono Stradivari, sepolto nella Capella del Rosario, nella sepoltura del sig. Francesco Vitani, parocchia di S. Matco. — In fede, Fuselli Giulio vic°.

(2) A di 13 Maggio 1743. — Dato sepoltura al fu sig. Francesco Stradivari, sepolto nella Capella del Rosario nella sepoltura del sig. Francesco Vitani, parocchia de S. Matco. — In fede, Fuselli Giulio vic°.

**STRÆHLE** (Daniel P.), savant suédois, membre de l'Académie des sciences de Stockholm, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer dans le cinquième volume des Mémoires de cette Académie un Essai sur le tempérament de l'accord des instruments de musique, intitulé : *Versuch einer gleichwebende Temperatur mecanisch zu entwurfen*.

**STRAMBOLI** (Barthélemy), prêtre et chantre de l'église de Saint-Marc, à Venise, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, intitulé : *Salmi vespertini a quattro voci, con basso continuo per l'organo;* Venise, 1619, in-4°. M. Caffi ne parle pas de ce musicien dans son *Histoire de la musique de la chapelle Saint-Marc*.

**STRASSER** (Jean-Georges), mécanicien habile, né à Baden, près de Vienne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se fixa à Pétersbourg, en 1795, et y termina, en 1802, une horloge à carillon avec deux orgues mécaniques à *crescendo* et *decrescendo*, qui exécutaient les pièces les plus compliquées à grand orchestre. Cet ouvrage fut mis en loterie à cette époque, et gagné par la veuve d'un prédicateur allemand, qui l'a vendu à l'empereur de Russie pour la somme de vingt-cinq mille roubles, et une pension de mille roubles.

**STRATTNER** (Georges-Christophe), né en Hongrie, vers 1650, fut d'abord attaché à la chapelle du prince de Dourlach, puis obtint une place de maître de chapelle à Francfort-sur-le-Mein. Dans les derniers temps de sa vie, il remplit les fonctions de second maître de chapelle à Weimar, où il mourut en 1705. Il composa les mélodies avec basse continue pour la cinquième des *Bundes- und Himmels-Liedern* de Neander. On connaît aussi sous son nom : *Vier Aria novissima, mit einer Sing- und zwei Instrumental Stimmen, nebst einen Generalbass*; Francfort, 1685, in-fol.

**STRAUBE** (Rodolphe), virtuose sur le clavecin et sur la guitare, naquit dans la Saxe, vers 1720, et étudia le clavecin et la composition à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Jean Sébastien Bach. Il s'établit à Londres, vers 1754, et y publia un œuvre de duos pour clavecin et guitare, et un autre pour guitare et violon.

**STRAUSS** (Christophe), organiste de la musique de l'empereur Matthias, vécut à Vienne, au commencement du dix-septième siècle. On a publié de sa composition : *Can-*

*tiones sacræ seu motetti* 5-10 *vocum;* Vienne, 1613.

**STRAUSS** (Joseph), maître de chapelle du grand-duc de Bade, est né en 1793, à Brünn, en Moravie. Son père, autrefois maître de concerts d'une petite cour italienne, ne le destinait pas à la profession de musicien, mais il lui fit enseigner à jouer du violon et du piano. Devenu orphelin, Strauss fut conduit à Vienne pour y faire ses études musicales. A l'âge de douze ans, il joua un solo de violon au théâtre *sur la Vienne*, dans un entr'acte. L'empereur, qui assistait à cette représentation, accorda des éloges au jeu du jeune artiste, et cette circonstance fit engager celui-ci pour l'orchestre du théâtre. Depuis cette époque, il eut tour à tour pour maîtres de violon Casimir Blumenthal (plus tard directeur de musique à Zurich), De Urbani (qui fut postérieurement maître de chapelle à Pesth), et Schuppanzigh. Dans le même temps, le maître de chapelle Joseph Teyber lui enseigna l'harmonie, et Albrechtsberger lui donna quelques leçons de contrepoint. Après avoir obtenu du succès dans plusieurs concerts à Vienne, Strauss reçut des propositions pour être directeur de musique à Lucerne, et violon solo au théâtre de Pesth ; il accepta cette dernière position. Ce fut dans cette ville qu'il écrivit ses premières grandes compositions, entre autres l'ouverture et les entr'actes d'une pièce intitulée : *Die Belegerung Wiens* (le Siége de Vienne), un petit opéra, un sextuor pour harpe et instruments à vent, une cantate en langue hébraïque, et des chœurs pour des tragédies. En 1813, il fut engagé comme directeur de musique à Temeswar, en Hongrie ; mais il ne resta qu'un an dans cette ville, ayant accepté, en 1814, la direction de la musique de l'opéra allemand dans la province de Transylvanie, pour lequel il écrivit les opéras *Faust's Leben und Thaten* (la Vie et les actions de Faust), et *Die Sœhne des Waldes* (les Fils de la forêt). A cette époque de la vie de l'artiste appartiennent aussi une messe, deux cantates et plusieurs morceaux pour le violon.

En 1817, Strauss se rendit à Brünn, et y composa une messe pour l'inauguration de l'évêque, plusieurs graduels et offertoires pour l'église de Saint-Jacques, un concerto et quelques autres morceaux pour le violon. Pendant un court séjour à Prague, il se lia d'amitié avec le maître de chapelle de la cathédrale Wittasek, et avec le directeur du Conservatoire D. Weber; puis il se fit entendre avec succès comme violoniste à Leipsick, Dresde, Halle, Altenbourg, Magdebourg, Breslau, Cassel et Francfort-sur-le-Mein. Arrivé à Manheim, il s'y arrêta et s'y occupa de plusieurs compositions importantes ; puis il fit un petit voyage en Suisse, et donna des concerts à Bâle, Berne et Zurich. A cette époque (1822), il reçut l'invitation d'organiser l'Opéra allemand de Strasbourg, et y fit exécuter *Don Juan, Fidelio, Freischütz* et *Médée*. De retour à Manheim, il y fut chargé (au mois d'octobre 1823) des fonctions de directeur de musique du théâtre de la cour, et mit en scène le *Fernand Cortez* de Spontini. Satisfait de la parfaite exécution de cet opéra, le grand-duc de Bade nomma immédiatement Strauss directeur des concerts de la cour, et après la mort de Danzi lui donna le titre et les fonctions de son maître de chapelle. M. Strauss occupait encore cette place en 1860. Je l'ai visité à Carlsruhe, en 1838, et j'ai trouvé en lui un homme aussi aimable que modeste. La manière dont il a organisé l'orchestre de cette cour, et son talent dans sa direction méritent beaucoup d'éloges. Peu de temps auparavant, une grande symphonie de sa composition avait été exécutée au concours de Vienne pour ce genre de composition, et avait obtenu le deuxième prix. En 1840, M. Strauss a dirigé l'Opéra allemand à Londres, et y a fait exécuter sa symphonie couronnée. Une deuxième symphonie lui a été demandée à cette époque pour la Société philharmonique de cette ville. M. Strauss a écrit aussi pour le théâtre de Carlsruhe les opéras *Armiodan, Zélide, Berthold le pleureur*, et *Der Wœhrwolf* (le Loup-Garou), qui a été représenté plus de cinquante fois à Vienne.

On a publié de la composition de cet artiste estimable : 1° Variations brillantes pour violon et orchestre, op. 9; Manheim, Heckel. 2° Quatuor brillant pour deux violons, alto et basse, op. 5; Leipsick, Hofmeister. 3° Pots-pourris pour violon, avec un second violon, alto et basse, op. 5 et 6; *ibid.* 4° Douze variations pour violon, avec un second violon et basse, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Variations sur un menuet milanais pour violon et piano, op. 3; *ibid.* 6° Plusieurs suites de chansons allemandes avec piano; Prague, Enders; Leipsick, Hofmeister.

**STRAUSS** (Jean), célèbre compositeur de danses allemandes et de valses, est né à Vienne, le 14 mars 1804. Ses parents le destinaient à être relieur de livres, et il apprit, en effet, cet état; mais entraîné par un goût passionné pour la musique, il apprit à jouer du

violon, et, par des études persévérantes, acquit assez d'habileté sur cet instrument pour être employé, à l'âge de dix-neuf ans, dans l'excellent orchestre de Lanner (*voyez* ce nom). La nature l'avait doué du génie de la musique de danse; ses premières valses eurent un succès de vogue. Pour les exécuter, il forma un orchestre qu'il dirigea lui-même, à l'imitation de Lanner, et bientôt il devint un rival redoutable pour ce rénovateur de la danse allemande. Secondé par son éditeur Haslinger, qui sut exploiter ses productions avec intelligence, il acquit en peu de temps une renommée universelle, que son inépuisable fécondité a soutenue jusqu'à sa mort. Des critiques allemands le placent au-dessous de Lanner comme compositeur, comme violoniste, et comme directeur d'orchestre; toutefois, il est certain que la popularité de son nom l'emporte sur celle de son rival. Le nombre des cahiers de valses et de galops qu'il a publiés s'élève à plus de cent cinquante, et l'on a fait de la plupart de nombreuses éditions. Strauss a voyagé avec son orchestre en Allemagne, en Belgique, en France et en Angleterre: partout il a excité le plus vif intérêt. Cet artiste remarquable est mort à Vienne, le 21 septembre 1849, après une courte maladie. On a publié sur lui : *Strauss's Ankunft im Elysium* (Arrivée de Strauss dans l'Élysée), en vers, par Charles Meisl; Vienne, 1849, in-8°, et *Johann Strauss's musikalische Wanderung durch das Leben* (Voyage musical de Strauss dans la vie); Vienne, 1850, in-8°. Un chef d'orchestre de danse a exploité à Paris le nom de *Strauss*; mais il n'y aucun rapport entre lui et son célèbre homonyme.

**STREBINGER** (Matthias) est né, le 17 janvier 1807, à la seigneurie de Weikersdorf, dans la Basse-Autriche. Fils d'un vigneron, il apprit la musique et le piano chez le maître d'école de Baden, près de Vienne. Le chef d'orchestre du théâtre de ce lieu lui enseigna le violon, et Strebinger l'accompagna à Presbourg, où il se fit entendre en public à l'âge de douze ans. Helmesberger, professeur au Conservatoire de Vienne, le prit comme élève en 1820, et lui fit obtenir, deux ans après, une place de violoniste au théâtre de la cour. Il y remplaça quelquefois Mayseder dans les solos; dès lors sa réputation s'étendit, et il joua avec succès dans les concerts. Depuis 1834, il est un des membres titulaires de la chapelle impériale. Le maître de chapelle Dreschler lui a enseigné la composition. Strebinger a composé pour son instrument deux concertos, plusieurs concertinos, et a publié à Vienne plusieurs thèmes variés avec orchestre, d'autres thèmes variés avec quatuor, un quatuor brillant, op. 1, des duos de violon, des rondos, divertissements et pots-pourris. Il a écrit aussi plusieurs solos avec orchestre pour des ballets.

**STREICHER** (Jean-André), naquit à Stuttgart, le 13 décembre 1761. La mort de son père l'obligea à entrer fort jeune dans la Maison des orphelins. Ce ne fut que dans sa dix-septième année qu'il lui fut permis de se livrer à son goût pour le piano : un vieux maître d'école lui enseigna à jouer de cet instrument, sur lequel il fit de rapides progrès. Streicher avait ensuite formé le projet d'aller à Hambourg étudier la composition, sous la direction d'Emmanuel Bach; mais entraîné par son amitié pour le célèbre poëte Schiller, il l'accompagna à Manheim et à Francfort, et dépensa l'argent destiné à son voyage. Il prit alors la résolution d'aller à Munich, où il se livra à l'enseignement du piano. Il y publia aussi ses premières compositions, et devint l'associé d'un marchand de musique. Quelques voyages qu'il fit à Augsbourg le lièrent d'amitié avec le célèbre facteur d'instruments Stein, dont il épousa la fille. Après son mariage, il alla se fixer à Vienne, où sa femme établit une fabrique de pianos, tandis qu'il continuait à cultiver l'art comme pianiste et comme compositeur. Mais bientôt sa fabrique de pianos acquit trop d'importance pour qu'il en laissât la direction à sa femme seule; il commença à s'occuper de la construction de ces instruments, y introduisit quelques modifications, et finit par en changer le système ordinaire, en plaçant le mécanisme des marteaux au-dessus des cordes. M. Pape (*voyez* ce nom), qui adopta ensuite ce système à Paris, l'a beaucoup perfectionné. La mort de la femme de Streicher le plongea dans la douleur; il céda sa maison et ses affaires à son fils, et mourut quatre mois après à Vienne, le 25 mai 1833, à l'âge de soixante et onze ans. Streicher a publié de sa composition : 1° Rondeau ou caprice avec huit variations pour piano sur l'air anglais : *The Lass of Richmond's Hill;* Munich, Falter. 2° Douze variations pour piano; Manheim, Heckel.

**STREICHER** (Marie-Anne ou Nanette), femme du précédent, et fille du facteur d'instruments Jean-André Stein, naquit à Augsbourg, le 2 janvier 1760. Élève de son père, elle devint habile pianiste, et joua avec succès dans un concert, en 1787, un concerto de

piano. En 1793, elle devint la femme de Streicher, et dans l'année suivante, elle alla établir à Vienne une fabrique de pianos, dont son frère dirigea les travaux. Les instruments sortis de ses ateliers eurent de la réputation en Allemagne. Madame Streicher est morte à Vienne, le 16 janvier 1833.

**STREIT** (GUILLELMINE), dont le nom de famille est **SCHUTZ**, cantatrice distinguée du théâtre allemand, est née à Berlin, en 1806. Dans son enfance, elle fut conduite par ses parents à Carlsruhe, et y joua de petits rôles. Le compositeur Fesca s'intéressa à cette enfant et lui donna des leçons de chant qui furent continuées par la cantatrice Gervais. Ayant débuté avec succès dans quelques opéras de Mozart et de Paër, elle donna des représentations à Darmstadt, Cassel, Brunswick et Hambourg, et puis accepta des engagements à Hanovre, à Francfort et à Leipsick. C'est dans cette dernière ville qu'elle s'est mariée et que sa réputation s'est établie. En 1829, le grand-duc de Saxe-Weimar l'a fait engager à vie pour le théâtre de la cour. Elle était le plus bel ornement de ce théâtre, en 1836, et y jouait avec succès les premiers rôles de son emploi. Madame Streit s'est retirée de la scène, vers 1848, avec une pension du grand-duc.

**STREITWOLFF** (JEAN-HENRI-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), habile facteur d'instruments, à Gœttingue, naquit dans cette ville, le 17 novembre 1779. Ayant appris la musique dans sa jeunesse, il fut d'abord guitariste, puis violoncelliste. En 1809, il se livra à la facture des instruments à vent, bien qu'il n'eût fait aucune étude préliminaire des principes de leur construction; mais son intelligence suppléa au défaut des connaissances, et ses essais furent couronnés de succès. Sa réputation commença par ses flûtes, qui passaient en Allemagne pour excellentes. Il fut un des premiers qui adoptèrent les principes de Müller pour la construction de la clarinette. Son cor basse chromatique, exécuté en 1820, d'après l'idée première de Stœlzel qu'il avait perfectionnée, lui fit beaucoup d'honneur. En 1828, il fit aussi une clarinette basse dont les journaux de musique ont parlé avec éloge, mais que l'instrument du même genre fait par Adolphe Sax a fait oublier. Streitwolff mourut d'une maladie de poitrine, à Gœttingue, le 14 février 1837. Il a publié quelques compositions pour la flûte, la guitare et le violoncelle, à Brunswick et à Hambourg.

**STREPPONI** (FÉLIX), compositeur, né à Milan, fut maître de chapelle à Monza. Il mourut à Trieste, au printemps de 1832. Son opéra *Gli Illinesi* fut représenté à Trieste, au mois d'octobre 1829. En 1830, il donna, à Turin, *Amore e mistero*, et dans l'année suivante il écrivit *Ullà di Bassora*.

**STREPPONI** (JOSÉPHINE), fille du précédent et cantatrice distinguée, naquit à Monza. Ayant été admise au conservatoire de Milan, elle y fit ses études de chant. En 1835, elle débuta avec succès au théâtre de Trieste, et dans la même année, elle fut engagée à l'opéra italien de Vienne. En 1836, elle chanta à Venise, à Brescia et à Mantoue. Rappelée à Trieste en 1837, elle y excita l'enthousiasme, et dans la même année, elle brilla à Bologne. En 1838, elle chanta à Rome, à Livourne et à Florence. Chaque année, sa réputation acquérait plus d'éclat. Je l'entendis, en 1841, à Bergame, où elle chanta pendant la saison de la foire avec Salvi et Coletti : je lui trouvai la voix bien posée, le style large et expressif dans le *Marino Faliero* de Donizetti. Cette époque fut celle où Verdi obtint ses premiers succès : la musique de ce maître mit en vogue le chant déclamé et la funeste tradition des sons poussés avec effort; la Strepponi s'y abandonna sans réserve : elle en éprouva bientôt les effets; car, en 1846, elle n'était déjà plus que l'ombre d'elle-même. Dans un voyage que je fis en Italie, en 1850, elle avait déjà disparu de la scène.

**STRICKER** (AUGUSTIN-REINHARDT), musicien de la chambre, compositeur et ténor au service de Frédéric I^er^, roi de Prusse, fut engagé à cette cour en 1702. Suivant l'*Histoire de l'Opéra*, de L. Schneider, Stricker était encore au service de cette cour en 1712; mais M. de Ledebur prouve que le fait n'est pas exact, le nom de cet artiste ne se trouvant pas dans le *Calendrier des adresses de Berlin*, de cette année. De Berlin, Stricker se rendit à Cœthen, où il entra au service du prince d'Anhalt. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Der Sieg der Schœnheit über die Helden* (le Triomphe de la beauté sur les héros), opéra, en collaboration avec Finger et Volumier, représenté à Berlin, en 1706, pour le mariage du prince royal Frédéric-Guillaume I^er^. 2° *Le Mariage d'Alexandre et de Roxane*, opéra, représenté, en 1708, pour le mariage en secondes noces de Frédéric I^er^. 3° Six cantates italiennes à voix seule avec accompagnement de violon ou hautbois solo, op. 1; Cœthen, Antoine Lœfflern, 1715.

**STRIGGIO** (ALEXANDRE), gentilhomme de

Mantoue, né vers 1535, fut d'abord attaché au service de Cosme de Médicis, et devint ensuite maître de chapelle de la cour de Mantoue. Il vivait encore dans cette ville en 1584. Outre son talent de compositeur, il possédait aussi celui de jouer supérieurement du luth et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes de son temps. Striggio fut un des premiers musiciens qui essayèrent de composer des intermèdes pour le théâtre, et l'on cite de lui un ouvrage de ce genre intitulé *l'Amico fido*, composé vers 1565, ainsi que les deux premiers actes de *Psyché*, qui fut représenté à Florence pour les noces de François de Médicis et de l'archiduchesse *Jeanne* d'Autriche. Il a mis aussi en musique les vers qui se trouvent dans l'opuscule intitulé : *Descrittione dell' intermezzi fatti nel felicissimo Palazzo del gran duca Cosimo* (*I*er), *et del suo illustriss. figliuolo Principe de Firenze et di Siena, per honorar la illustriss. presenza Altezza dello Eccellentissimo Archiduco d'Austria, il primo giorno di maggio l'anno MDLXIX. In Fiorenza, appresso Barthol. Sermartelli.* On lit dans les préliminaires : *Il virtuoso* (sic) *M. Alessandro Strigio, nobiliss. gentilhuomo Mantova ns fece le musiche sopra le canzoni.* Enfin, Striggio composa, avec Pierre Strozzi, Jules Caccini et Claude de Correggio, la musique pour les fêtes qui eurent lieu à Florence, en 1579, à l'occasion du mariage de François Ier de Médicis avec la fameuse Bianca Cappello. Ses œuvres imprimés sont : 1° *Madrigali a 6 voci, lib. 1;* Venise, 1566. 2° *Il secondo libro de' madrigali a 6 voci; Venetia, Antonio Gardano,* in-4° obl., 1566. Une deuxième édition de ces deux recueils, dont je possède un exemplaire, a été publiée dans la même ville, en 1560. 3° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci nuovamente con nuova giunta ristampato e corretto;* ibid., 1560. Je possède cette édition, qui est fort rare. Il y en a d'autres imprimées par le même et par Geronimo Scotto, en 1566, 1560, 1571, 1585 et 1592, toutes in-4° oblong. Je ne connais du second livre de madrigaux à cinq voix de Striggio que les éditions données, en 1583 et 1585, par les héritiers de Jérôme Scotto, mais il y en a certainement d'antérieures. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, contient l'indication des livres II, III et IV de madrigaux à cinq voix, mais sans nom de ville ni date. 4° *Madrigali a sei voci, lib. III;* Venise, 1582. 5° *Il Cicalamento delle donne al buccato, e la caccia a 4, 5 e 7 voci, con il giuoco di primeria a 5 voci;* Venise, 1584, in-4°. Je possède une édition plus ancienne de cet ouvrage, laquelle a pour titre : *Il Cicolamento delle donne al buccato, e la caccia di Alessandro Striggio, con un lomento di Didone ad Enea, par la sua partenza, di Cipriano Rore, a quattro, cinque, et sette voci. Di nouo poste in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi, musico della illust. Signoria di Venezia in S. Marco et con ogni diligentia corretta; in Vinegia,* 1567, *appresso Girolamo Scotto,* in-4°. On voit que cette édition n'est pas la première. 6° *Di Hettore Vidua e d' Alessandro Striggio e d' altri eccellentissimi musici Madrigali a* 5 e 6 *voci;* Venise, 1566. Les autres auteurs dont on trouve des madrigaux dans ce recueil sont Franc. *Russello,* Gio. *Contino,* Jos. *Ferretti,* Leandro *Mira,* Jos. *Zarlino, Silao* de Lucques, et Franc. *Londariti.* On trouve aussi un madrigal à huit voix de Striggio dans la collection de madrigaux de divers auteurs intitulée : *Il Lauro verde,* Anvers, 1591, in-4°. Enfin, des compositions de Striggio ont été insérées dans les recueils intitulés : 1° *Musica divina di XIX autori illustri a* 4, 5, 6 *at* 7 *voci;* Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4°. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, 7 *at* 8 *voci,* etc.; *ibid.,* 1593, in-4° obl. 3° *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci,* ibid., 1594, in-4°. 4° *Il Trionfo di Dori,* etc., 6 *voci,* etc.; Venise, Gardane, 1596, in-4°. Jacques Paix a arrangé un madrigal du même musicien dans son livre de Tablature d'orgue (*Orgel-Tabulatur Buch*); Lauingen, 1583, in-fol. Le talent de Striggio consistait principalement dans l'art d'exprimer la parole par le chant : lui, Peri, Caccini at Monteverde peuvent être considérés comme les premiers qui ont essayé ce moyen d'effet si puissant : leurs prédécesseurs, et même leurs contemporains n'avaient eu pour but que l'élégance des procédés mécaniques de l'art.

**STRINASACCHI** (Thérèse), cantatrice distinguée, naquit à Rome, en 1768, et apprit l'art du chant d'un abbé de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure. Au printemps de 1787, elle débuta comme *seconda donna* dans *le due Contesse* de Paisiello, au théâtre de Mantoue. Dans les années suivantes, elle chanta à Plaisance, à Trieste, à Florence, en 1796, à Vienne, à Venise, en 1797, dans l'*Intrigo della lettera,* de Mayr, et dans la même ville, en 1798; à Rome, au carnaval de l'année suivante, puis, de nouveau à Venise, en 1799, où

elle chanta, au théâtre *San Benedetto*, les opéras bouffes de Mayr, l'*Avaro* et *Labino e Carlotta;* enfin, à Paris, en 1801, dans la première troupe d'opéra italien qu'on y organisa sous le Consulat et qui fit son début au petit théâtre de la *rue de la Victoire*, le 31 mai de cette année. Madame Strinasacchi y chanta d'abord dans *Furberia e Puntiglio*, de Marcello de Capua, et dans *Non irritar le donne*, de Portogallo. Elle y obtint un succès d'enthousiasme dans le *Matrimonio segreto* de Cimarosa, quoiqu'elle fût inégale et qu'elle ne chantât pas toujours avec justesse; lorsqu'elle était bien disposée, elle était quelquefois admirable d'inspiration.

Les affaires de l'entrepreneur de l'opéra bouffe du théâtre de la rue de la Victoire n'ayant pas prospéré, ce théâtre fut fermé au commencement de 1803; la dernière représentation qui y fut donnée, ou du moins dont on trouve l'indication, eut lieu le 15 janvier de cette année : on y joua *Il Matrimonio segreto*, et Thérèse Strinasacchi y chanta le rôle de *Carolina*. Une nouvelle administration s'étant formée pour l'organisation d'un opéra italien, qui fit son début au théâtre Favart, le 14 mai 1803, madame Strinasacchi n'y fut pas engagée et fut remplacée par madame Georgi-Belloc, comme *prima donna*. Elle y rentra, toutefois, le 10 septembre de la même année, par son rôle favori de *Carolina*, du *Matrimonio segreto*. Elle y resta jusqu'au 17 juin 1805, et chanta ce jour-là, pour la clôture du théâtre de l'opéra bouffe, *Il Mercato di Malmantile*, de Paisiello; après quoi elle s'éloigna de Paris et retourna en Italie. En 1806, elle était à Milan et chantait au théâtre Carcano. Engagée ensuite à Venise, elle chanta, pendant la saison d'automne, au théâtre San-Mosè, *La Sorpresa*, de Pavesi. J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que je ne trouvais plus de renseignements sur la Strinasacchi après cette époque; M. Farrenc, à qui je suis redevable des détails qu'on vient de lire, m'a appris aussi que cette cantatrice reparut au Théâtre Italien de Paris le 8 mai 1816, et qu'elle y fit sa rentrée dans le *Matrimonio segreto*. Elle avait alors quarante-huit ans et paraissait être plus âgée. Sa petite taille, son embonpoint excessif, le peu d'agrément de sa figure et sa voix fatiguée ne pouvaient réussir près des *dilettanti* parisiens : elle dut bientôt se retirer. Le célèbre hautboïste Vogt (voyez ce nom) la retrouva à Londres, en 1825; trois ans après, il retourna dans cette ville et apprit que madame Strinasacchi y vivait encore dans une profonde misère. On sait qu'elle y est morte, mais on ignore la date de son décès.

Thérèse Strinasacchi eut une sœur aînée, nommée *Anna*, cantatrice comme elle, qui chanta à Mantoue comme *prima donna*, en 1787, mais qui mourut jeune.

**STRNAD** (1) (Gasparo), facteur d'instruments, naquit en Bohême, vers 1750, et se fixa à Prague, où il fabriqua beaucoup de bons violons et violoncelles depuis 1781 jusqu'en 1795. Ses guitares sont aussi fort estimées.

**STROBACH** (Jean), luthiste et compositeur, né en Bohême, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché au service de l'empereur Léopold Ier. Il a publié des concerts très-curieux pour clavecin, luth, mandoline, viole d'amour et basse de viole, à Prague, en 1698, in-fol. J'ai fait entendre un de ces morceaux dans un de mes concerts historiques, au mois de mars 1833. Le célèbre guitariste Sor avait eu la patience de faire une étude spéciale du luth pour exécuter la partie obligée de cet instrument, dont je lui avais traduit la tablature; Carcassi jouait la mandoline, Urhan la viole d'amour, Franchomme la basse de viole, et moi le clavecin.

**STROBACH** (Joseph), directeur de l'orchestre de l'Opéra de Prague, et violoniste de talent, naquit le 2 décembre 1731, à Zwittau, dans la seigneurie de Birkstein, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses études à Liegnitz et à l'université de Breslau, puis il suivit à Prague les cours de philosophie et de théologie. Un goût passionné pour la musique le fit ensuite renoncer à la carrière qu'il s'était préparée, pour se livrer exclusivement à la culture de cet art. Après avoir été attaché pendant treize ans comme violoniste à l'église des chanoines réguliers de la croix, il occupa la position de directeur de musique aux églises de Saint-Paul, de Saint-Gall, de Saint-Wenceslas et de Saint-Nicolas, et dirigea en même temps l'orchestre du théâtre avec beaucoup de talent. Il mourut le 10 septembre 1794, laissant en manuscrit des concertos, des sonates et des caprices pour le violon.

**STROBEL** (Valentin), luthiste célèbre et compositeur, vécut à Strasbourg, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Mélodies pour des chansons allemandes, avec accompagnement de deux violons et basse; Strasbourg, 1652. 2° Symphonie pour trois luths et une mandoline, et pour

(1) Ce nom bohémien se prononce *Strg'nad*.

quatre luths, par-dessus de viole et basse de violon; *ibid.*, 1654.

**STROMEYER** (Charles), basse chantante, célèbre en Allemagne, est né à Stolberg, en 1780. Moins remarquable par l'habileté de la vocalisation que par le volume et l'étendue extraordinaire de sa voix, il descendait avec facilité jusqu'au contre-*ut* grave, et montait au *sol* du ténor. Après avoir été quelque temps attaché à la musique du duc de Saxe-Gotha, il fut engagé pour le théâtre de Weimar, où il resta pendant toute la durée de sa carrière théâtrale. Lorsque sa voix fut sur son déclin, il fut fait régisseur général du théâtre; mais il montra peu d'habileté dans cette place. Après la mort du grand-duc Charles-Auguste, en 1828, Stromeyer fut mis à la retraite avec une pension de mille écus. Il est mort à Weimar, le 11 novembre 1845.

**STROZZI** (Pierre), de l'illustre famille florentine de ce nom, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et cultiva la musique comme amateur. En 1595, il mit en musique la Mascarade des aveugles (*Mascarada degli accecati*), dont la poésie était d'Octave Rinuccini, auteur des célèbres drames de la *Dafné* et de l'*Euridice*. Cette mascarade se fit avec un grand nombre de masques à cheval, le 25 février : les musiciens étaient sur un char. Adrien De la Fage a tiré ces renseignements d'un manuscrit du commencement du dix-septième siècle qui se trouve à la bibliothèque Magliabecchiana de Florence (voyez *Gazetta musicale di Milano*, anno VI, n° 22).

**STROZZI** (le P. Berardo), prédicateur général de l'ordre des franciscains, à Rome, au commencement du dix-septième siècle, cultiva la musique avec succès, et fit imprimer de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci;* Venise, 1618, in-4°. 2° *Il secondo libro de' Motetti a cinque voci;* ibid., 1622. Il y a une deuxième édition de ces deux livres, à Venise, en 1629. 3° *Sacri concentus, messe, salmi, sinfonie, motetti, compiete et antifone a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci, con basso continuo;* ibid. 4° *Salmi, magnificat, et concerti a* 2 *et* 3 *voci*, con *B. C.;* ibid. 5° *Concerti, motetti et salmi a* 2, 3 *et* 4 *voci, con B. C.;* ibid. 6° *Concerti*, ibid. *messe, salmi, magnificat a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci;*

**STROZZI** (Barbara), noble vénitienne, vécut vers le milieu du dix-septième siècle, et publia des compositions vocales, sous ce titre : 1° *Il primo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci; Venezia, app. Alessandro Vincenti,* 1644, in-4°. 2° *Cantate, ariette e duetti;* Venise, 1653, in-4°. 3° *Ariette a voce sola; Venezia, app. Bart. Magni,* 1658, in-4°. 4° *Cantate a voce sola*, op. 7; *ibid.*, in-4°.

**STROZZI** (D. Grégoire), abbé, docteur en droit canon et protonotaire apostolique, naquit à Naples et vécut dans cette ville vers la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Elementarum musicæ praxis, utilis non tantum incipientibus, sed proficientibus et perfectis; Neapoli,* 1683, in-4°. Cet ouvrage renferme des canons à deux voix (soprano et ténor) destinés à servir d'exercices de solfége. 2° *Capricci da sonare sopra cembali ed organi, op. quarta; in Napoli,* 1687, *per Novello de Bonis*, in-fol. Ces caprices, d'un bon style, sont à quatre parties, en partition.

**STRUCK** (Jean-Baptiste). *Voyez* **BATISTIN**.

**STRUCK** (Paul), compositeur viennois, a passé pour élève de Haydn, sans doute à cause de l'imitation du style de ce maître qu'on remarque dans ses ouvrages. Les premières productions de Struck parurent vers 1797 : on n'a pas d'autres renseignements sur sa personne. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin, violon et basse, op. 1; Offenbach, André. 2° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 2; *ibid.* 3° Grand trio pour clavecin, violon et basse, op. 3; *ibid.* 4° Trois sonates pour clavecin, flûte ou violon et basse, op. 4; *ibid.* 5° Menuet et trio pour piano à quatre mains; Vienne, Kozeluch. 6° Quatuor pour piano, flûte et deux cors, ou deux altos, op. 5; Vienne, Mollo. 7° Symphonie à grand orchestre, op. 10; Offenbach, André. 8° Quatuor pour clarinette, violon, alto et violoncelle, op. 12; Vienne, Artaria. 9° Sonate pour piano, clarinette et deux cors, op. 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Des marches et autres petites pièces pour piano. 11° Cantate funèbre avec orchestre, op. 16; Vienne, Weigl. 12° Chants allemands à trois voix, op. 6; *ibid.* 13° Chansons allemandes pour voix seule avec piano, op. 11 et 15; *ibid.*

**STRUNGK** (Delphin), né à Brunswick, en 1601, fut organiste à Wolfenbuttel pendant les années 1630-1632, puis à Zelle (Hanovre), en 1639-1645, et, enfin, à Brunswick, sa patrie, où il remplit les places d'organiste dans cinq églises différentes. Il mourut en 1694, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, laissant en manuscrit des pièces d'orgue en tablature.

**STRUNGK** (Nicolas-Adam), fils aîné du précédent, né en 1640, à Zelle, où son père était alors organiste, fut un des plus célèbres violonistes de l'Allemagne. A l'âge de douze ans, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Magnus de Brunswick. Il continua en même temps ses études, qu'il alla terminer à l'université de Helmstadt. Ce fut dans cette ville que se développèrent ses dispositions pour le violon. Son premier maître pour cet instrument fut un habile artiste de Lubeck, nommé *Schnittelbach*. Ses progrès furent rapides, car à l'âge de vingt ans, il obtint la place de premier violon de la chapelle du duc de Wolfenbuttel. Il la quitta peu de temps après pour accepter une position plus avantageuse chez le duc de Zelle. Ayant fait un voyage à Vienne, avec l'autorisation de ce prince, il joua devant l'empereur, qui lui témoigna sa satisfaction en lui faisant présent d'une chaîne avec une médaille à son effigie. Après la mort du duc de Zelle, Strungk entra au service de l'électeur de Hanovre, d'où il fut appelé peu de temps après à Hambourg, pour diriger la musique du théâtre. Il y composa, jusqu'en 1685, les opéras intitulés : 1° *La Fortuns et la chute de Séjan*, en 1678. 2° *Esther;* 3° *Doris;* 4° *Les Filles de Cécrops*, 5° *Alceste;* 6° *Thésée;* 7° *Sémiramis;* 8° *Floretto*. Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, qui visita Hambourg à cette époque, ayant été témoin des succès de Strungk, désira l'avoir à son service, le demanda au magistrat, et le nomma son maître de chapelle; mais le duc de Hanovre ayant appris le prochain départ de Strungk pour Berlin, le réclama comme son vassal. Pour le dédommager des avantages dont il le privait, il lui accorda la place d'organiste de sa musique particulière, et l'emmena en Italie, où Strungk demeura plusieurs années. De retour en Allemagne, et passant à Vienne, il s'y fit entendre une seconde fois de l'empereur, qui lui donna de nouvelles marques de sa munificence. De Vienne, Strungk se rendit à Dresde, et y fut nommé second maître de chapelle de la cour. En 1692, il succéda à Bernhardt en qualité de premier maître, et remplit les fonctions de cette place jusqu'en 1696. Plus tard, il se fixa à Leipsick, où il mourut le 20 septembre 1700, à l'âge de soixante ans. Parmi les morceaux de sa composition pour le clavecin on remarque : 1° *Ricercare*, sur la mort de sa mère, écrit à Venise, le 20 décembre 1685. 2° Exercices pour le violon ou la basse de viole, consistant en sonates, chaconnes, etc., avec accompagnement de deux violons et basse continue; Dresde, 1691, in-fol.

**STRUNZ** (Jacques), compositeur, né en 1783, à Pappenheim, en Bavière, a reçu les premières leçons de musique du maître de chapelle Metzger, à Munich, et plus tard est devenu élève de Winter. Dès l'âge de quatorze ans, il était attaché à la chapelle royale; mais une imprudence de jeunesse l'ayant exposé au ressentiment d'une famille puissante, il dut s'éloigner de la capitale de la Bavière. Il parcourut alors l'Allemagne, la Hollande et l'Angleterre, en donnant des concerts pour vivre. Arrivé en France, en 1800, il accepta la place de chef de musique d'un régiment, qui lui fut offerte, et fit en cette qualité, à l'âge de dix-sept ans, la campagne d'Italie qui se termina par la bataille de Marengo. Après la paix, son régiment alla tenir garnison à Anvers. Il y commit un acte de grave insubordination envers son colonel, et n'échappa à une condamnation capitale que par l'intervention de puissants amis. Ayant obtenu sa démission, Strunz s'établit à Anvers, comme professeur de musique, et y écrivit plusieurs concertos pour la flûte, le cor et le violoncelle, une messe solennelle pour la cathédrale, et *Bouffarelli*, ou *le Prévôt de Milan*, opéra-comique, qui fut représenté au théâtre de Bruxelles, avec quelque succès. Napoléon ayant visité la Belgique et particulièrement Anvers, en 1807, Strunz fut chargé par l'administration municipale de composer une cantate héroïque pour une fête que la ville donnait à l'empereur. Napoléon fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il fit remettre une somme de six mille francs au compositeur. Quelque temps après, Strunz se rendit à Paris, pour s'y livrer à l'enseignement et à la composition. Il y publia beaucoup de musique instrumentale dans l'espace de dix ans. En 1818, il fit jouer au théâtre Feydeau *Les Courses de New-Market*, opéra-comique en un acte qui ne réussit pas, ce qui n'empêcha pas Strunz d'écrire un autre ouvrage en trois actes, dont il ne put obtenir la représentation. Découragé, après cinq ans d'attente vaine, il abandonna la culture de la musique pour une place d'inspecteur des subsistances militaires dans la guerre d'Espagne, en 1823. Après la paix, il resta longtemps à Barcelone, puis parcourut l'Espagne, la Grèce, une partie de l'Asie, l'Égypte, les îles Baléares, et ne revint à Paris qu'en 1831. Vers cette époque, le fruit de ses économies lui fut enlevé par une banqueroute, et cet événement l'obligea à chercher de nouveau des ressources dans la musique. Il ar-

rangea beaucoup de morceaux d'opéras pour divers instruments à vent, et composa pour le *théâtre Nautique*, en 1834, la musique des ballets *les Nymphes des eaux*, et *Guillaume Tell*, en cinq actes; mais le succès de ces ouvrages ne put retarder la ruine de ce théâtre. L'entrepreneur espérait relever ses affaires au moyen d'une troupe d'opéra allemand : Strunz fut chargé d'aller en Allemagne engager des acteurs; mais pendant son voyage, il apprit la clôture du théâtre et retourna à Paris. Sa situation précaire dans cette ville l'obligea ensuite à accepter la place de chef du bureau de copie de l'Opéra-Comique; puis il quitta cette position pour la direction de la musique du *théâtre de la Renaissance*, et écrivit pour le drame de Victor Hugo, *Ruy Blas*, une ouverture et des entr'actes. Malheureusement l'existence de ce nouveau théâtre ne fut pas plus longue que celle du *théâtre Nautique*. Strunz reprit, dans les derniers temps, sa position de chef du bureau de copie à l'Opéra-Comique. Homme de talent, bien élevé, modeste, et plein d'aménité dans ses relations du monde, il méritait un meilleur sort. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors chantants pour deux violons, alto et basse; Paris, Pacini. 2° Concerto pour la flûte (en *sol*); Paris, Sieber. 3° Quintettes pour instruments à vent. 4° Quelques œuvres de duos pour deux flûtes; Paris, Sieber, Pleyel. 5° Concerto pour le cor; Paris, Pleyel. 6° Beaucoup d'arrangements pour divers instruments. 7° Des romances françaises, avec accompagnement de piano; Paris, Schlesinger. En 1849, j'ai retrouvé Strunz à Munich, où il s'était retiré : un héritage qu'il avait fait quelques années auparavant l'avait placé dans une position aisée.

**STRZOSKY** (Manswet), violoniste, pianiste et compositeur, naquit le 11 décembre 1753, à Geyersberg, en Bohême. Admis chez les servites de Krulich, comme enfant de chœur, il y fit ses premières études, puis alla les achever à Prague. La musique devint ensuite sa principale occupation. En 1799, il était employé comme violoniste à l'église de Strahow; plus tard il eut un emploi semblable à la cathédrale de Prague, et entra à l'orchestre de l'Opéra. Il mourut en cette ville le 8 mai 1807, laissant en manuscrit des quintettes, quatuors et trios pour instruments à cordes, et un *O salutaris*, composé, en 1800, pour l'église de Strahow, et qui fut considéré comme un bon morceau de musique religieuse.

**STUCK** (Jean-Guillaume), né à Zurich, le 21 mai 1542, fut professeur de théologie dans cette ville, et y mourut le 3 septembre 1607. On a de lui un livre intitulé : *Antiquitatum convivalium libri III*, imprimé à Zurich, en 1597, in-fol. Il y traite, au 20e chapitre du septième livre, *De musicæ divisione, vi, utilitate ac suavitate*, etc.

**STUDZINSKI** (Vincent), compositeur, violoniste et professeur de piano, naquit à Cracovie, en 1815. Professeur de violon à l'institut technique de cette ville, il dirigea pendant quelques années l'orchestre du théâtre. Il est mort d'une maladie de poitrine, en 1854. La plupart des ouvrages de cet artiste sont restés en manuscrit; on y remarque quatre quatuors pour deux violons, alto et basse; variations pour violon principal avec accompagnement de quatuor; caprice pour violon sur une krakowiak avec accompagnement de piano; trois fantaisies *idem* sur des krakowiaks et des mazourkes; *le Marinier*, ballade pour violon, avec accompagnement de piano; Élégie *idem*; trois nocturnes *idem*; variations *idem* sur des thèmes de *Bianca e Fernando*, de Bellini; *Mes Rêveries*, six fantaisies pour violon et piano; *le Rêve*, idem; *Moment de gaieté*, rondeau pour violon avec accompagnement de piano; Mazourkes de concert *idem*; *la Danse des fantômes*, idem; scènes fantastiques pour deux chœurs et orchestre; polonaises, etc. On n'a publié de Studzinski que deux livraisons de Mazourkes, en 1853 et 1854. Une notice biographique sur cet artiste, en langue polonaise, a été publiée en 1855, par M. Radwanski.

Trois frères de Studzinski, Charles, Pierre et Gaëtan, cultivent la musique et en font leur profession : Pierre est auteur de la musique de *Lobzowianie*, opéra-comique représenté avec succès à Varsovie.

**STUMM** (Henri), fut un bon facteur d'orgues allemand, vers la fin du dix-huitième siècle. Il vivait, en 1780, à Rauhen-Sulzbach, près de Kirn, dans les montagnes du Hundsrück. Aidé par ses fils, il construisit l'orgue de trente-six jeux dans l'église du culte réformé à Bockenheim, en 1768, et le grand orgue de l'église Sainte-Catherine de Francfort, composé de quarante et un jeux, trois claviers et pédale, en 1779.

**STUMPF** (Jean-Chrétien), bassoniste allemand, vécut à Paris, vers 1785, et y publia plusieurs compositions; puis il fut attaché à l'orchestre d'Altona jusqu'en 1798; enfin, il eut le titre de second répétiteur au théâtre de Francfort-sur-le-Mein. Il mourut dans cette ville, en 1801. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Entr'actes pour des pièces de

théâtre, à grand orchestre, livres 1 à 4; Offenbach, André. 2° Pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, livres 1 à 4; *ibid.* 3° Concerto pour flûte, op. 15; Augsbourg, Gombart. 4° Duos pour deux clarinettes, op. 18; Paris, Naderman. 5° Concertos pour le basson, n°s 1, 2, 3, 4; Bonn, Simrock. 6° Quatuor pour basson, violon, alto et basse; *ibid.* 7° Duos pour deux bassons, liv. 1 et 2; Paris, Leduc. 8° Sonates en duos pour violon et violoncelle, op. 1 et 2; *ibid.* 9° Duos pour deux violoncelles, op. 16 et 17; Paris, Sieber. 10° Quelques œuvres de duos et de trios pour le violon; *ibid.* Stumpf a arrangé pour divers instruments à vent plusieurs opéras de Mozart, Salieri, Paer et Wranitzky.

**STUNZ** (Joseph-Hartmann), maître de la chapelle royale à Munich, né à Arlesheim, en Suisse (canton de Bâle), le 25 juillet 1793, fit ses études de composition dans la capitale de la Bavière, sous la direction de Winter. En 1819, il se rendit en Italie et fut engagé pour écrire l'opéra *la Rappresaglia,* pour le théâtre de *la Scala,* à Milan. Cet ouvrage, représenté avec succès le 2 septembre de la même année, fut joué ensuite sur plusieurs théâtres, et fit obtenir au compositeur un nouvel engagement pour celui de *la Fenice,* à Venise. *Costantino* était le titre de ce second opéra, qui, accueilli avec beaucoup de faveur, au mois de février 1820, malgré les préventions des Italiens de cette époque contre les compositeurs étrangers, fut joué aussi avec succès à Padoue et au théâtre italien de Munich. Rappelé à Milan, en 1821, Stunz y donna, au mois de juin, sur le théâtre de *la Scala,* son opéra *Elvira e Lucindo,* et alla, dans l'année suivante, écrire à Turin *Argene ed Almira,* qui réussit également. Après quatre essais heureux sur des scènes qui tiennent le premier rang en Italie, la carrière du compositeur semblait tracée; mais rappelé à Munich pour y prendre la direction du chant et des chœurs du théâtre allemand, Stunz se laissa séduire par l'appât d'une position stable, à l'abri des éventualités capricieuses du théâtre, et accepta les propositions qui lui étaient faites. Déjà il avait donné à Munich l'opéra allemand *Henri IV à Givry.* En 1824, il écrivit *Caribald,* dont l'introduction et le finale furent remarqués, et deux ans après il donna à Vienne *Schloss Lowinsky* (Le château de Lowinsky). Ses derniers ouvrages pour le théâtre sont la musique du ballet *Alasman et Balsora,* représenté à Munich, en 1831, et *Rosa,* opéra composé pour la même ville, en 1845. Il avait succédé à Frænzel, en 1821, dans la direction de l'Opéra allemand. Après la mort de Winter, en 1826, il obtint la place de maître de la chapelle royale. Le traitement attaché à cette place n'était que de mille deux cents florins (moins de trois mille francs); c'était bien peu. J'ai trouvé à Munich, en 1849, le pauvre Stunz fort découragé : il se sentait éteindre dans un pays dont la population ne prend quelque intérêt qu'à la musique de théâtre. L'objet principal de ses travaux, depuis sa nomination à la place de maître de chapelle, fut la musique d'église. Il a écrit plusieurs messes solennelles avec orchestre; d'autres pour les voix avec orgue, des motets, des offertoires, un très-beau *Stabat Mater,* composé pour Vienne, en 1822, des chants en chœur, des symphonies, une cantate pour l'entrée de l'empereur d'Autriche à Munich, et une autre pour l'inauguration du *Walhalla.* Stunz est mort à Munich, le 18 juin 1859. Outre les ouvrages cités ci-dessus, ses autres productions consistent en deux ouvertures, op. 7 et 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; un quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 8; Augsbourg, Gombart; des nocturnes à deux voix; le chœur *Der wilde Jager* (Le chasseur sauvage), qui a obtenu un succès d'enthousiasme, en 1837, et le *Chant des héros à Walhalla,* pour quatre voix d'hommes avec des instruments de cuivre, publié à Munich, chez Falter.

**STYLES** (François-Hatkins-Eyles). *Voyez* **STILES.**

**SUARD** (Jean-Baptiste-Antoine), membre de l'Académie française, né à Besançon, le 15 janvier 1734, mourut à Paris, le 20 juillet 1817, à l'âge de quatre-vingt-six ans. L'histoire de sa vie et de ses travaux littéraires n'appartient pas à ce dictionnaire biographique; il n'y est cité que pour la part qu'il prit, avec l'abbé Arnaud, aux querelles des gluckistes et des piccinnistes. Partisan déclaré de la musique de Gluck, il écrivit dans le *Journal de Paris* et dans le *Mercure de France,* sous le nom de l'*Anonyme de Vaugirard,* quelques articles piquants contre ses antagonistes. Ces morceaux ont été réunis dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris, 1781, un volume in-8°), et dans les *Mélanges de littérature* de Suard, Paris, Dentu, 1804-1805, cinq volumes in-8°, avec quelques autres écrits relatifs à la musique. Suard a fait insérer dans le premier volume des *Variétés littéraires* (Paris, Lacombe, 1770, quatre volumes in-12), une *Lettre sur un ouvrage italien, intitulé* Il Teatro alla

modia (de Marcello), p. 192-226. Il est aussi l'auteur du supplément de l'*Essai sur la musique*, de Laborde (tome IV, pages 457-474). Enfin, il a fourni quelques articles au Dictionnaire de musique de l'*Encyclopédie méthodique*.

**SUDRE** (Jean-François), né à Alby (Tarn), le 15 août 1787, apprit la musique dès son enfance, et fut envoyé comme élève au Conservatoire de Paris, où il fut admis le 12 mai 1806. Il y reçut des leçons de violon d'Habeneck, et Catel lui enseigna l'harmonie. De retour dans le Midi de la France, il enseigna d'abord le chant, la guitare et le violon à Sorèze; mais, en 1818, il s'établit à Toulouse, et y fonda une école d'enseignement mutuel pour la musique. Vers le même temps, il publia quelques romances avec accompagnement de piano et de guitare, des nocturnes, des trios et des quatuors de chant, avec ou sans accompagnement. En 1822, Sudre se rendit à Paris, où il ouvrit un magasin de musique, qu'il abandonna quelques années après. Depuis 1817, il s'était préoccupé de la possibilité de former un système de signes par les sons des instruments de musique, et de le faire servir à établir avec rapidité des communications lointaines. Cette idée première mûrit lentement dans l'esprit de l'inventeur. Au mois de janvier 1828, il crut que sa *langue musicale* était assez bien combinée pour être soumise à l'examen de l'Institut de France. Une commission, composée de Prony, Arago, Fourier, Raoul-Rochette, Cherubini, Lesueur, Berton, Catel et Boieldieu, donna des éloges à cette découverte, et termina son rapport par ces mots : *La commission croit que ce nouveau moyen de communication de la pensée peut offrir de grands avantages, et que le système de M. Sudre renferme en lui tous les germes d'une découverte ingénieuse et utile.* Des expériences faites ensuite au Champ-de-Mars, par ordre du ministre de la guerre, en présence de plusieurs officiers généraux, démontrèrent que l'application de cette langue musicale dans les opérations militaires, au moyen de signaux donnés par un clairon, pouvait faire parvenir des ordres à de grandes distances, et donner le retour du message dans l'espace de quinze secondes. Le rapport des généraux au ministre de la guerre donna des éloges sans restriction au nouveau moyen de communication, que Sudre appela depuis lors *Téléphonie*. Il en fut de même du rapport d'un comité de la marine. En 1833, l'inventeur de la téléphonie commença à donner des séances publiques dans lesquelles il excita vivement la curiosité par la traduction instantanée de phrases dictées, au moyen de trois notes d'un cornet ou d'un clairon, diversement combinées dans les intonations ou dans la mesure et le rhythme. Tous les journaux signalèrent l'intérêt de ces séances dans des analyses élogieuses. Un nouveau rapport de toutes les académies de l'Institut de France approuva, le 14 septembre 1833, les perfectionnements progressifs introduits par Sudre dans sa langue musicale. Dans ses voyages en France, en Belgique, en Angleterre, partout, enfin, il a été accueilli avec intérêt et comblé d'éloges. Lui-même a recueilli dans une brochure de soixante-deux pages in-8° les rapports officiels dont son invention a été l'objet, ainsi que les opinions des journaux ; cette brochure a pour titre : *Rapports sur la langue musicale inventée par M. F. Sudre, approuvée par l'institut royal de France, et opinion de la presse française, belge et anglaise, sur les différentes applications de cette science*; Paris, 1838, in-8°. Les derniers perfectionnements de la langue musicale imaginés par Sudre ont consisté à faire disparaître la nécessité de l'intonation et du son, en la formant simplement d'éléments rhythmiques, en faveur d'une classe d'infortunés, heureusement peu nombreuse, qui sont à la fois aveugles, sourds et muets. Par des attouchements rhythmiques des mains, toutes les idées et les faits peuvent être communiqués immédiatement. La section de musique du jury de l'exposition internationale de Londres, en 1862, fut appelée à juger la valeur de ces perfectionnements, et dans la séance consacrée à cet objet, nous dictâmes par écrit plusieurs phrases qui, lues par Sudre, furent transmises par lui à la personne qui devait les traduire, sans aucune autre communication que le contact des mains. Toutes les traductions furent instantanées et d'une exactitude parfaite, entre autres cette phrase, qui fut rendue mot pour mot : *Nous allons nous séparer ; qu'on fasse approcher des voitures pour chacun de nous.* Déjà le jury de l'exposition universelle de Paris, en 1855, avait voté une récompense de dix mille francs pour l'inventeur de la langue musicale : cette somme fut payée à Sudre par le gouvernement français. Le jury de l'exposition internationale de Londres, à qui Sudre communiqua la grammaire et le vocabulaire de la *Téléphonie*, qui n'ont point encore été publiés, a demandé au même gouvernement qu'une pension viagère fût accordée à son inventeur. Cette demande fut accueillie;

mais Sudre ne jouit pas longtemps de cette amélioration de sa position, car il mourut à Paris, le 3 octobre 1862. Il a composé et publié quelques solos de violon avec orchestre ou piano, des romances, des nocturnes à deux et trois voix, et les chants patriotiques *la Colonne* et *le Champ d'Asile*, dont il a été fait plusieurs éditions.

**SUEVUS** (Gaspard), recteur du collége de Lowenberg, en Silésie, naquit dans cette ville, en 1577, et mourut le 21 octobre 1625. Il fit imprimer en 1612, un programme académique *in Fest. Gregor. Scholæ Leoburgensis*, qui contient l'éloge de la musique.

**SUEVUS** (Félicien), gardien du couvent des capucins de Strasbourg, vers 1650, passa ensuite au couvent d'Inspruck, où il était encore en 1661. Il a publié de sa composition : 1° *Cithara patientis Jobi versa in luctum*, motets à trois voix, deux violons et basse continue; Strasbourg, 1647. 2° *Magnificat seu Vaticinium Dei Parentis, semper virginis, cum hymno Ambrosiano et falsi bordoni 4 vocibus, adjuncto choro secundo cum violonis et symphoniis non necessariis;* Inspruck, 1651, in-4°. 3° *Psalmi vespertini 5 voc.;* ibid., 1651, in-4°. 4° *Fasciculus musicus sacrorum concentuum, trium vocum tam instrumentorum quam vocalium*, etc.; ibid., 1656, in-4°. 5° *Litania B. M. Virginis Lauretanæ von 2 oder 3, oder 5 Stimmen*, ibid., 1661, in-4°. 6° *Sacra Eremus piarum cantionum 2 et 3 voc. cum 2 violinis.* 7° *Motetti a 2, 3, 4 et 5 voci cum violini.* 8° *Tuba sacra, seu concerti a 1, 2, 3 voci.* 9° *Magnificat a 3 voci.*

**SUIRE** (Robert-Martin LE), ou **LE-SUIRE**, littérateur, né à Rouen, en 1737, se rendit à Paris après avoir achevé ses études, et y obtint la place de lecteur du duc de Parme. Il suivit son élève en Italie, puis fit plusieurs voyages en Angleterre. De retour à Paris, il s'y mit aux gages de libraires et publia des poésies et des compilations médiocres, de mauvais romans et quelques morceaux de polémique. Échappé aux orages de la révolution, il fut nommé professeur de législation à l'école centrale de Moulins, perdit cette place à l'époque de l'organisation des lycées, et revint à Paris, où il mourut le 27 avril 1815. Ce littérateur n'est cité dans la *Biographie universelle des musiciens* que pour un pamphlet pseudonyme concernant la musique des opéras de Gluck, intitulé : *Lettre de M. Camille Trillo, faussat de la cathédrale d'Auch, sur la musique dramatique;* Paris, 1777, in-12.

**SULTZBERGER** (Jean-Ulrich), directeur de musique et virtuose sur le ziok (1), à Berne, au commencement du dix-huitième siècle, a mis en musique à quatre parties, en contrepoint simple de note contre note, les Psaumes de David traduits en vers allemands par Ambroise Lobwasser. Cet ouvrage a été publié sous ce titre : *Vierstimmiger Psalmenbuch; das ist, Psalmen David's, durch D. Ambr. Lobwasser in teutsche Reymen gebracht, worinn die hochclevierten Psalmen transponiert, etc.;* Berne, Daniel Tschiffelt, 1727, petit in-8° de six cent quarante et une pages. On trouve en tête du volume des principes abrégés de musique.

**SULZER** (Jean-Georges), littérateur et membre de l'Académie royale des sciences de Berlin, naquit à Winterthur, en 1719. Après avoir fait ses études dans sa ville natale et à Zurich, il remplit pendant quelque temps des fonctions pastorales dans un village, puis fut instituteur à Magdebourg, et, enfin, professeur de mathématiques à Berlin. Il fut admis à l'Académie des sciences de cette ville, en 1750, et plus tard y eut le titre de directeur de la section de philosophie. Il mourut à Berlin, le 27 février 1779. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qu'il publia en français sous ce titre : *Pensées sur l'origine et les différents emplois des sciences et des beaux-arts, discours prononcé dans l'assemblée royale des sciences et des belles-lettres*, le 27 *de janvier* 1757, Berlin, in-8° de quarante-huit pages. C'est le fond de cet écrit qui est devenu la base de celui que Sulzer a publié plus tard en allemand, et qui est intitulé : *Die Schœnen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet;* Leipsick, 1772, in-8° de huit feuilles. Mais l'ouvrage qui a rendu célèbre le nom de Sulzer est son encyclopédie des arts intitulée : *Allgemeine Theorie der schœnen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwœrter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt* (Théorie générale des beaux-arts dans leur spécialité, en forme de dictionnaire par ordre alphabétique, etc.), dont la première édition parut à Leipsick, en 1772, deux volumes in-4°, et dont la dernière, augmentée de beaucoup d'articles, a été publiée dans la même ville, en 1792-1794, quatre volumes in-8°. Agricola, Kirnberger et Jean-

(1) Sorte de cornet en bois, courbé et percé de trous, le plus ancien des instruments à vent du moyen âge, resté en usage dans quelques parties de la Suisse et de l'Allemagne.

Abraham-Pierre Schülz ont fourni les articles de musique pour ce livre; les meilleurs sont ceux de Schülz. Blankenburg, qui a publié la dernière édition du livre de Sulzer, en a donné un supplément très-utile intitulé : *Litterarische Zusætze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schœnen Künste*, etc.; Leipsick, 1796-1798, trois volumes in-8°. *Le Dictionnaire des Beaux-Arts*, de Millin, renferme la traduction des principaux articles de l'ouvrage de Sulzer. Parmi les morceaux que ce savant a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, on trouve celui-ci : *Description d'un instrument fait pour noter les pièces de musique, à mesure qu'on les exécute sur le clavecin* (ann. 1771).

**SULZER** (François-Joseph), auditeur militaire à Vienne, naquit à Laufenbourg, dans le Brisgau, et mourut à Vienne, en 1790. On a de lui un livre intitulé : *Geschichte des transalpin. Daciens*, etc. (Histoire de la Dacie transalpine, c'est-à-dire de la Valachie, de la Moldavie et de la Bessarabie); Vienne, 1781 et 1782, trois volumes in-8°. Il y donne une notice très-détaillée de la musique des Turcs et des Grecs modernes.

**SULZER** (Jean-Antoine), docteur en droit, et bailli de l'abbaye de Kreuzlingen, s'est fait connaître, dès 1782, comme compositeur et comme auteur d'écrits sur la philosophie et la morale. Il vivait encore à Sulzbach en 1827. Ses œuvres musicales sont : 1° Quatre sonates pour clavecin avec un violon, op. 1; Manheim. 2° Quatre *idem*, op. 2; Spire. 3° Quatre solos pour violon, op. 3; Spire. 4° Chansons de Lavater, premier et deuxième recueils; Zurich.

**SULZER** (Salomon), né en 1804 à Hohenams, en Autriche, de parents israélites, a fait de bonnes études dans sa jeunesse, et a cultivé particulièrement la littérature hébraïque. Un goût passionné pour la musique le fit se livrer avec ardeur à l'étude du chant, et ses progrès dans cet art furent si rapides, qu'à l'âge de dix-sept ans, il était déjà premier chantre de la synagogue de sa ville natale. Quelques années après, il fut appelé en qualité de chantre supérieur de la nouvelle et belle synagogue de Vienne. Il y forma un excellent chœur qui, sous sa direction, exécute avec perfection les choses les plus difficiles. Sulzer, élève de Seyfried pour la composition, a écrit pour le service de sa synagogue des hymnes remarquables par l'originalité et la fantaisie.

**SUNDELIN** (Augustin), clarinettiste et compositeur de danses allemandes à Berlin, membre de la musique de la chambre du roi de Prusse, fut pensionné de la cour, après vingt-cinq ans de service, et mourut le 6 septembre 1842, à Berlin. Il s'est fait connaître par la publication de quelques cahiers de danses et de valses ainsi que par des *Lieder*, et surtout par deux ouvrages didactiques intitulés : 1° *Die Instrumentirung für das Orchestre, oder Nachweisungen über alle bei demselben gebrauchliche Instrumente*, etc. (L'instrumentation pour l'orchestre, ou renseignements sur tous les instruments qui y sont en usage, etc.); Berlin, 1828, Wagenführ, in-4°. 2° *Die Instrumentirung für sæmmtliche Militar-Musik-Chœre*, etc. (L'instrumentation pour tous les corps de musique militaire, etc.); *ibid.*, 1828, in-4°.

**SUNDELIN** (Charles), docteur en médecine et professeur à Berlin, vraisemblablement frère du précédent, est auteur de beaucoup d'ouvrages relatifs à la médecine et à la chimie, parmi lesquels on remarque un opuscule intitulé : *Aerztlichen Rathgeber für Musiktreibende. Nach den Angaber des kœnigl. Preussischen pensionnirten Kammermusikus Auguste Sundelin zusammengetragen* (Conseils médicaux pour les musiciens de profession, d'après les vues du musicien de chambre pensionné du roi de Prusse, Augustin Sundelin); Berlin, 1832, Grœbenschutz, in-8° de cinquante-huit pages.

**SUPPÉ** (Frantz DE), né le 18 avril 1820, à Spalatro, en Dalmatie, était encore enfant lorsqu'il fit des premiers essais de composition, sans aucune connaissance des règles de l'art d'écrire. En 1839, il se rendit à Vienne avec le projet de fréquenter les cours de l'université; mais bientôt il abandonna l'étude des sciences pour se livrer exclusivement à la culture de la musique. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte; et le chevalier de Seyfried lui enseigna la composition. Après avoir occupé pendant quelque temps la place de chef d'orchestre du théâtre Josephstadt, il passa, en la même qualité, au théâtre *An der Wien* (Sur la Vienne), où il remplit encore ses fonctions (1864). Cet artiste a composé la musique de plusieurs opéras, au nombre desquels on remarque : *Das Mædchen vom Lande*, joué à Vienne, en 1847; des vaudevilles, dont *Die Müllerin von Burgos* (la Meunière de Burgos); des ouvertures, des entr'actes pour des drames, et quelques morceaux de musique d'église. On connaît aussi sous son nom plusieurs symphonies, des quatuors pour des instruments à cordes, et beaucoup de

*Lieder*. Il y a de la fantaisie et du talent dans plusieurs de ces œuvres.

**SUREMAIN DE MISSERY** (Antoine), ancien officier d'artillerie, membre de la Société des sciences de Paris, et de l'Académie de Dijon, naquit dans cette ville, le 25 janvier 1767. Depuis 1797, il était fixé à Beaune. Auteur de plusieurs ouvrages de philosophie et de mathématiques, il a publié un livre intitulé : *Théorie acoustico-musicale, ou De la doctrine des sons rapportée aux principes de leurs combinaisons;* Paris, Didot, 1793, un volume in-8° de quatre cent quatre pages. Bien que cette théorie n'aboutisse point à la formation rationnelle d'un système de tonalité, comme le croyaient l'auteur et l'Académie royale des sciences qui approuva son ouvrage, elle n'en est pas moins digne d'estime par l'analyse rigoureuse d'une multitude de faits intéressants, et par la réfutation victorieuse de beaucoup d'erreurs auparavant émises. Vingt-trois ans après la publication de son livre, Suremain de Missery revint à l'examen de la théorie des intervalles des sons par un écrit intitulé : *Méprises d'un géomètre de l'Institut, manifestées par un provincial; ou Observations critiques sur le traité de physique expérimentale et mathématique de M. Biot, en ce qui concerne certains points d'acoustique et de musique;* Paris, Dentu, 1816, in-8° de soixante-quatorze pages de texte, et de XXIV pages de préface. Cette préface nous apprend que Suremain de Missery a composé un traité de la *Géométrie des sons*, ou *Principes d'acoustique pure et de musique scientifique*, dont son premier ouvrage n'était, dit-il, *que le prélude et une ébauche informe*. Venu à Paris, en 1816, pour obtenir un rapport de l'Académie des sciences sur cet important travail, on lui donna pour commissaires chargés de l'examiner, Prony, Haüy et Biot. Celui-ci venait de publier son nouveau *Traité de physique expérimentale et mathématique*, dans lequel il a reproduit toutes les anciennes erreurs concernant la formation de la gamme par les proportions arithmétiques des intervalles des sons. Éclairé trop tard sur sa fausse théorie par le travail manuscrit de Suremain de Missery, il aurait, suivant la préface de ce savant, élevé des difficultés contre l'ouvrage, feint de prendre le change sur le sens de la théorie qui y était contenue, et refusé de s'expliquer avec clarté contre elle, parce qu'il ne pouvait l'attaquer par de bons arguments. Le résultat fut qu'il n'y eut pas de rapport, et que Suremain de Missery ne crut pas devoir publier son travail; mais il attaqua, dans la brochure dont il vient d'être parlé, les erreurs de calcul et de doctrine émises par Biot dans son *Traité de physique expérimentale*, et l'on est obligé d'avouer que ses arguments analytiques sont accablants pour l'académicien. **M. Brossard**, juge au tribunal de Châlon-sur-Saône (*voyez* ce nom), et ami de Suremain de Missery, ayant eu communication de l'ouvrage inédit de ce savant, fut autorisé à publier un exposé de la nouvelle doctrine mathématique qui y est contenue, en ce qui concerne les proportions des intervalles des sons. On y voit que les rapports numériques adoptés par les géomètres ne constituent pas la gamme de la tonalité moderne; que ces rapports sont variables dans les tendances attractives des accords, et que le nombre des intonations résultantes des variétés d'attractions, dans les modulations, s'élève à quarante-huit dans l'étendue de l'octave. Dans le cours de philosophie et d'histoire de la musique, que j'ai professé à Paris, en 1832, j'ai présenté l'exposé d'une théorie analogue, basée sur des considérations psychologiques. Suremain de Missery a fourni la plupart des articles d'acoustique contenus dans le *Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique*. Il est mort à Beaune, le 13 avril 1852.

**SUSATO** (Tylman ou Tyleman). *Voyez* **TYLMAN SUSATO**.

**SUSATO** (Jean de), ainsi nommé vraisemblablement du lieu de sa naissance, *Sœst*, ville fortifiée de la Westphalie, dont le nom latin est *Susatum*. Il fut docteur en médecine, savant dans la musique, et vécut vers le milieu du quinzième siècle; enfin, il avait cessé de vivre avant 1511, car Sébastien Virdung, qui nous fournit ces renseignements, dans son livre intitulé : *Musica getutsch vnd ausgezogen*, lequel fut imprimé à Bâle dans cette année, en parle en ces termes : « J'ai vu cet » instrument dans un grand livre en parche» min où se trouvaient les dessins et les des» criptions de plusieurs instruments par feu » mon maître *Jean de Zusato*, docteur en » médecine. Ce livre est composé et écrit par » lui-même (1). » L'ouvrage et son auteur ont été inconnus à tous les biographes et bibliographes.

(1) Ich hab derselben instrument auch etlich gemalet vnd beschreiben gesetzen, durch meynen meister seligen johannen de zusato, doctor der artzney, in einen grossen bergamenen buch, das er selb componiert vnd geschreiben hat. (Cette orthographe est celle du livre de Virdung, et les substantifs n'y sont pas distingués par des capitales.)

**SUSSMAYER** (François-Xavier), compositeur de mérite, naquit en 1766, à Steyer, petite ville de la Haute-Autriche. Ayant été admis comme enfant de chœur dans la célèbre abbaye des Bénédictins de Kremsmünster, il y fit ses études littéraires, et y apprit la théorie de la musique sous la direction de Pasterwitz. Fort jeune encore, il s'essaya avec succès dans tous les genres de composition, et écrivit des chants à plusieurs voix, des symphonies, des messes, des psaumes, motets, cantates, qui lui donnèrent de bonne heure beaucoup d'expérience dans l'art d'écrire. Arrivé à Vienne, il acheva de s'instruire dans le chant et dans la composition par les leçons de Salieri, et se lia d'une intime amitié avec Mozart, qui lui donna aussi des conseils. A son lit de mort, ce grand compositeur lui confia la tâche d'achever sa messe de *Requiem*, et lui donna des instructions pour ce travail presque jusqu'au moment où il expira. On sait que la veuve de ce grand homme, pleine de confiance dans le talent de Süssmayer, lui remit en effet la partition du fameux *Requiem* de son mari pour la terminer. En 1792, ce jeune compositeur obtint la place de chef d'orchestre au théâtre national de Vienne, et deux ans après il joignit à cette position celle de second chef de l'orchestre du théâtre de la cour. Les premiers ouvrages de Süssmayer pour la scène furent : 1° *Moïse*, petit opéra composé pour le théâtre de Schikaneder, en 1792. 2° *Die schœna Schustarin* (La belle cordonnière), petit opéra; *ibid.* 3° *L'Incanto superato*, opéra bouffe, au théâtre de la cour, à Vienne, en 1793. 4° *Der Spiegel aus Arkadien* (Le tableau d'Arcadie), en deux actes, à Vienne, en 1794. Cet ouvrage a été publié à Vienne sous le titre : *Die neuen Arcadiar* (Les modernes Arcadiens). Dans cette même année, il fit un voyage à Prague, et y fit représenter, pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur, son opéra *la Turc à Naples*, qui eut un brillant succès. Il écrivit aussi, pour cette circonstance, une cantate qui fut exécutée à l'université, et qu'on a publiée à Prague.

De retour à Vienne, Süssmayer y donna, en 1795, *Die edle Rache* (La noble vengeance), opéra-comique. Cet ouvrage fut suivi de *I due Gobbi*, opéra bouffe, composé pour le théâtre de la cour, en 1796; *Die Freywilligen* (Les volontaires), drame avec chant pour lequel Süssmayer reçut de l'empereur une tabatière d'or (1796); *Der Wildfang* (La chasse), opéra-comique, en 1798; *Der Marktschreyer* (Le saltimbanque), opéra-comique, en 1799; *Soliman der Zweyte, oder die beyden Sultanninnen* (Soliman II, ou les deux Sultanes), opéra-comique, 1800; *Gulnare*, opéra bouffe pour le théâtre de la cour, en 1800; *Liebe macht kurzen Prozess* (l'Amour termine vite un procès), opéra-comique, en 1801; *Phasma*, opéra-comique, en 1801. On a gravé les partitions pour piano des *Nouveaux Arcadiens* (Vienne, Artaria), de *la Chasse*, ibid., de *Soliman II*, de *Phasma*, et de la cantate pour l'archiduc Charles. Divers morceaux des autres opéras de Süssmayer et quelques-unes de ses cantates ont été publiés. Ce compositeur distingué mourut à Vienne, le 17 septembre 1803, à l'âge de trente-sept ans.

On sait que Godefroid Weber a attribué à Süssmayer la plus grande partie de la partition de la messe de *Requiem* publiée sous le nom de Mozart, et que cette allégation a soulevé une vive polémique en Allemagne; mais Süssmayer lui-même a expliqué, dans une lettre datée du 8 septembre 1800, et insérée dans la *Gazette musicale de Leipsick* (octobre 1801), la part qu'il a prise à cet ouvrage; les quatre derniers morceaux du *Dies iræ*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* lui appartiennent, et il a instrumenté tout le reste d'après la basse chiffrée et quelques indications manuscrites de Mozart. (Voyez Mozart.)

**SUTOR** (Guillaume), né à Munich, vers 1780, reçut des leçons de chant de Valesi, chanteur de la cour, et apprit aussi à jouer du piano, du violon, ainsi que les règles de l'harmonie et du contrepoint. Après avoir été attaché pendant quelques années au service du prince-évêque d'Eichstadt, en qualité de chanteur, il fut appelé à Stuttgart avec le titre de maître de chapelle, et chargé de la direction de l'Opéra. En 1816, il accepta la place de maître de chapelle à Hanovre, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1828. Sutor a écrit à Stuttgart deux symphonies à grand orchestre, qui sont restées en manuscrit, ainsi que la musique pour le drame de *Macbeth*. Il a publié quelques compositions pour la flûte, des ouvertures pour piano à quatre mains, quelques autres morceaux pour le même instrument, plusieurs cahiers de chants pour quatre voix d'hommes, et des chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano. La plupart de ces ouvrages ont paru à Hanovre, chez Bachmann.

**SWELINCK** (Jean-Pierre), ou **SWELING**, ou, enfin, **SWEELINCK** (1), orga-

(1) La première orthographe de ce nom est celle qui se trouve sur les éditions des ouvrages de l'artiste, publiées

niste à l'église principale d'Amsterdam, naquit à Deventer, vers 1540. Doué d'un génie heureux poue la musique, il s'y adonna de bonne heure, et par un travail assidn, acquit dès sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue et sur les instruments à clavier alors en usage. Désirant étudier les principes de la composition, il se rendit à Venise, en 1557, et se mit sous la direction de Zarlino. De retonr dans sa patrie, il ne tarda point à s'y faire une grande réputation : on le considéra comme le plus grand organiste du monde : il était, en effet, l'un des plus habiles. On lui conféra la place d'organiste do l'église principale d'Amsterdam : lorsqu'il jouait, les habitants accouraient en foule pour l'entendre. On doit considérer Swelinck comme le fondateur et le père de la grande école des organistes allemands, car il eut pour élèves Melchior Schild, de Hanovre, Paul Syffert, de Dantzick, Samuel Scheidt, de Halle, Jacques Schultz ou Prætorius et Henri Scheidmann, maître de Jean-Adam Reinke et de toute l'école de Hambourg. Lorsqu'on songe que de tous les noms que je viens de citer, il n'en est aucun qui n'ait acquis le plus haut degré de célébrité, on doit en conclure que Swelinck avait à la fois une méthode d'exécution supérieure et l'art de la communiquer. Quelques négociants d'Amsterdam, admirateurs de son talent, désirant assurer son existence dans sa vieillesse, lui emprunièrent deux cents florins, pour les faire valoir dans leurs entreprises, à condition qu'ils supporteraient seuls les pertes, et que Swelinck profiterait des bénéfices. Ce capital modique produisit, au bout de quelques années, la somme considérable de quarante mille florins, qui mit le vieil artiste dans l'aisance. Il mourut en 1622. Ses compositions connues sont : 1° *Psaumes en hollandais, traduits par Lobwasser, à quatre et huit voix.* 2°*Chansons françaises à quatre et cinq voix;* Anvers, 1592, in-4°. 3°*Chansons à cinq parties;* ibid., 1593, in-4°. 4° *Niew Chyterboeck* (Nouveau livre de Guitare); Amsterdam, 1602, in-4°. 5° *Rimes françaises et italiennes, mises en musique à deux et trois parties avec une chanson à quatre*; Leyde, 1612, in-4°. 6° *Psaumes mis en musique à quatre, cinq, six, sept et huit parties*, liv. 2; *ibid.*, 1613, in-4°. 7° *Idem*, liv. 3; *ibid.*, 1614, in-4°. 8° *Des weitberühmten Musici und Organisten zu Amsterdam vierstimmige Psalmen, auss dem* 1sten, 2ten *und* 3ten *Theil.*, etc.; (Psaumes à 4 voix des anciens musiciens et organistes d'Amsterdam, première, deuxième et troisième parties). Berlin et Francfort-sur-l'Oder, 1616. 9° *Livre deuxième et troisième des Psaumes, nouvellement mis en musique à quatre et à huit parties;* Amsterdam, 1618. 10° *Livre quatrième et dernier des Psaumes*, etc.; Amsterdam, 1622. 11° *Cantiones sacræ cum basso continuo, 5 vocum;* Anvers, 1623. 12° Quelques pièces d'orgue de Swelinck se trouvent dans un recueil manuscrit de tablature pour cet instrument in-fol., daté de 1673, contenant aussi des compositions de *Frescobaldi*, de *Galli*, de *Froberger*, de *Hammerschmidt*, de *Strunck* et de *Melchior Schild*. Ce recueil est à la bibliothèque royale de Strasbourg. On attribue à Swelinck une traduction hollandaise des *Institutions harmoniques* de Zarlino.

à Amsterdam, à Leyde et à Anvers, chez Pierre Phalèse; la seconde se lit dans les recueils de Tylman Susato, publiés à Anvers; la troisième est au titre des Psaumes à 4 voix, de Swelinck, imprimés à Berlin, par Georges Runger, en 1616, in-4°.

**SWIETEN** (Godefroid, baron **VAN**). *Voyez* **VAN SWIETEN**.

**SWOBODA** (Thomas), bon organiste et directeur de musique à l'église de Pelgrim, en Bohême, mourut dans cette ville, le 17 mai 1727. Il a laissé en manuscrit quelques messes, des motets et offertoires.

**SWOBODA** (Auguste), professeur de musique à Vienne, né en Bohême, en 1787, fut d'abord attaché à l'orchestre du comte Pachta, à Prague, en qualité de clarinettiste, puis fut chef de musique d'un régiment d'infanterie, et, enfin, s'établit à Vienne, en qualité de professeur de musique. Dans sa vieillesse, il se retira à Prague, où il est décédé, le 17 mai 1850. Il s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Allgemeine Theorie des Tonkunst* (Théorie générale de la musique); Vienne, Ant. Strauss, 1826, in-8°. 2° *Harmonielehre* (Science de l'harmonie); Vienne, 1828-1829. Deux parties in-8°. La première partie renferme les éléments de l'harmonie. La deuxième ceux du contrepoint. Cette seconde partie a pour titre : *Anleitung zum einfachen und doppelten Contrapuncte* (Introduction au contrepoint simple et double); Vienne, 1829, in-4° de X et cent douze pages. Ces ouvrages ont été publiés pour les cours faits par l'auteur, à Vienne. 3° *Instrumentirungslehre* (Art de l'instrumentation); Vienne, 1832, in-folio obl. de trente pages, avec cinq morceaux de musique en partition.

**SYFERT** (Paul), organiste de l'église Sainte-Marie, à Dantzick, naquit à Dresde, dans les dernières années du seizième siècle, et alla

faire ses études musicales à Amsterdam, sous la direction de Swelinck (*voyez* ce nom). De retour à Dresde, il y publia une collection des anciens motets de divers auteurs, à trois, quatre et cinq voix, dont le titre et la date sont sortis de ma mémoire. Syfert entra dans sa jeunesse à la chapelle du roi de Pologne Sigismond III. En 1620, il fut nommé organiste à Dantzick; il occupait encore cette place en 1645. Ayant publié un recueil de psaumes de sa composition, sous le titre de *Triticum Syfertinum*, il fut vivement critiqué dans un pamphlet de Scacchi (*voyez* ce nom), auquel celui-ci avait donné le titre de *Cribrum musicum ad triticum Syfertinum*, etc. Syfert répondit à son antagoniste par l'*Anticribratio musica, ad avenam Scacchianam, hoc est ocularis demonstratio crassissimorum errorum quos Marcus Scacchius auctor libri, ann.* 1643 *Venetiis editi, quem Cribrum musicum ad triticum Syfertinum baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Syferti juxta defensione honoris ac bonæ famæ, adversus ampullas et falsitates Scacchianas, in usum studiosorum musices, et defensionum innocentiæ autoris, publicæ luci commissa;* Dantzick, 1645, in-folio de neuf feuilles. Voyez, pour les suites de cette affaire, la biographie de Scacchi.

**SYLVA** (Manuel-Nunez DE), prédicateur à Lisbonne, dans les dernières années du dix-septième siècle, fut d'abord professeur du collége de l'église Sainte-Catherine de cette ville et directeur du chœur de l'église Sainte-Marie-Madeleine; en dernier lieu il fut maître de chapelle de la collégiale Notre-Dame de la Conception du Christ. Il a publié un traité des proportions de l'ancienne notation de la musique, intitulé : *Arte minima que cum semi-breve recopilaçao trata em tempo breve os modos da maxima, e longa sciencia da musica;* Lisbonne, Jean Galrao, 1685, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1704, in-4°, et une troisième a paru en 1725, un volume in-4° de cent trente-six pages.

**SZARVADY** (madame Wilhelmine **CLAUSS**), pianiste distinguée, née à Prague, en 1834, est fille d'un commerçant de cette ville. Son heureuse organisation musicale se manifesta dès ses premières années. Joseph Proksch, artiste de mérite, fut le professeur à qui elle fut confiée. Il découvrit bientôt les rares dispositions de son élève, la prit en affection et lui donna tous ses soins. Les progrès de mademoiselle Clauss furent si rapides, qu'en 1849, son éducation musicale fut terminée, et que, dès l'âge de quinze ans, elle put entreprendre un voyage d'artiste avec sa mère et frapper d'étonnement le public et les connaisseurs. A Dresde, elle joua à la cour avec un brillant succès. A Leipsick, Liszt, Spohr et Schumann lui prédirent une belle carrière. Brunswick, Cassel, Francfort et Hambourg lui prodiguèrent aussi leurs applaudissements. Elle arriva à Paris dans les derniers jours de 1852 : son début s'y fit dans un concert de Berlioz, où elle exécuta le premier concerto de Beethoven. Toute la presse musicale n'eut qu'une voix pour louer ce jeune talent, aussi remarquable par le brillant que par la délicatesse. Un grand malheur vint frapper mademoiselle Clauss au milieu de ses triomphes, car elle perdit sa mère, morte presque subitement, en confiant son enfant à la protection de madame Ungher-Sabatier et de M. Szarvady, qui devint son mari quelques années après. A la suite de ce triste événement, la jeune artiste passa près d'une année entière dans la retraite; puis elle continua ses voyages, visita Londres, l'Allemagne méridionale et la Hongrie pendant quatre ans. De retour à Paris, en 1857, madame Szarvady s'y est fixée définitivement. Son talent, perfectionné par des études constantes et par la méditation, a pris une part active à la réaction qui s'est opérée dans le goût des amateurs, en les ramenant au culte des œuvres classiques des grands maîtres, dont elle a même fait publier quelques morceaux inconnus ou tombés dans l'oubli : au nombre de ces précieuses reliques du grand art d'autrefois se trouve un admirable concerto inédit (en *fa* mineur) de Charles-Philippe-Emmanuel Bach pour clavecin, deux violons, alto et basse, arrangé par madame Szarvady pour piano seul; Leipsick, Barth. Senff; Paris, J. Maho.

**SZYMANOWSKA** (Marie), née **WOLOWSKI**, pianiste distinguée, naquit en Pologne, vers 1790, et fut élève de Field, à Moscou. Elle brilla à Varsovie de 1815 à 1830, puis elle fit plusieurs voyages à Leipsick, à Vienne, à Berlin, à Hambourg et à Pétersbourg, où elle se fit entendre avec succès. Elle mourut jeune encore dans cette dernière ville, en 1831. On a gravé de sa composition : 1° Cotillon en forme de rondeau pour le piano; Hambourg, Christiani. 2° Douze exercices pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Variations sur une romance; Posen, Simon. 4° Mazurkes, danses nationales de Pologne; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Chants historiques et autres sur les poésies de Mickiewicz.

# T

**TABOROWSKI** (Stanislas), né en 1830, près de Krzemieniça, en Wolhynie, descend d'une ancienne famille de cette province. Obligé de se retirer à Odessa, son père ne négligea rien pour lui donner une éducation distinguée. Fenz et Billé, artistes de cette ville, lui enseignèrent le violon. En 1847, M. Taborowski obtint de ses parents l'autorisation de se rendre à Pétersbourg, pour y suivre les cours de l'université. Il y continua ses études musicales; puis, encouragé et protégé par le général Adam Rzewuski et par le comte Mathieu Wielborski, généreux mécène des artistes, il donna un concert, en 1853, et y obtint du succès. Cet heureux début lui fit prendre la résolution de voyager pour se faire connaître. Il parcourut la Pologne, la Wolhynie, la Podolie et l'Ukraine, donnant partout des concerts. De retour à Pétersbourg, il obtint un passe-port pour se rendre à Bruxelles, afin d'y perfectionner son talent sous la direction de Léonard, qui me le présenta. Je l'admis au Conservatoire, où il continua ses études pendant trois ans. En 1858, il obtint le second prix de violon au concours, et dans l'année suivante, il partagea le premier prix avec le remarquable violoniste florentin Frédéric Consolo. Rentré à Pétersbourg à la fin de 1859, M. Taborowski y a obtenu de brillants succès. Pendant son séjour à Bruxelles, il reçut des leçons de composition de M. Damke. Si je suis bien informé, il est maintenant fixé à Moscou. Il a publié à Pétersbourg plusieurs morceaux pour son instrument.

**TABOUROT** (Jean), chanoine de Langres, naquit à Dijon, en 1519, et mourut à Langres, en 1595. Sous le pseudonyme de *Thoinot-Arbeau*, cet ecclésiastique a publié un livre très-curieux sur la danse, intitulé *Orchesographie*. Cet ouvrage contient beaucoup d'airs de danse du seizième siècle. La première édition fut imprimée à Langres, en 1589, par J. Despreys, in-4° de cent quatre feuillets. Une deuxième édition parut dans la même ville, en 1596, in-4°.

**TACCHINARDI** (Nicolas), chanteur distingué, est né à Florence, le 10 septembre 1776. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit d'abord quelques études littéraires, qu'il abandonna pour le dessin et la peinture. Dès sa onzième année, il apprit aussi la musique, le chant et le violon. A l'âge de dix-sept ans, il entra à l'orchestre du théâtre de Florence, en qualité de violoniste, et pendant cinq ans, il occupa cette place; mais sa voix s'étant développée et ayant acquis le timbre d'un beau ténor, il commença à chanter dans les églises et dans les concerts avec beaucoup de succès. Plus tard il s'essaya sur des théâtres d'amateurs, et prit pour modèle le célèbre ténor Babini. Enfin, en 1804, Tacchinardi débuta sur les théâtres de Livourne et de Pise, puis chanta à Florence, à Venise, et y fit admirer la pureté de son goût et l'excellent mécanisme de son chant. Appelé à Milan l'année suivante, à l'occasion du couronnement de Napoléon, comme roi d'Italie, il brilla sur le théâtre de *la Scala* à côté de madame Festa, et en 1806, sur le théâtre *Carcano*, avec la Strinasacchi. Il chanta, dans la même année, à la foire de Bergame, puis se rendit à Rome, où il excita l'enthousiasme du public pendant cinq ans, succès sans exemple dans cette ville. Lié d'amitié avec Canova, il fréquenta son atelier, y reprit le goût des arts du dessin, et cultiva la sculpture avec quelque succès. Il est du petit nombre d'artistes dont Canova a fait le buste.

Appelé à Paris en 1811, Tacchinardi parut pour la première fois au théâtre de l'Odéon, le 4 mai, dans la *Distruzione di Gerusalemme*, de Zingarelli. Son entrée en scène causa une sorte de rumeur dans la salle, parce qu'il avait la tête enfoncée dans les épaules, et que celles-ci étaient assez proéminentes pour justifier cette exclamation qui passait de bouche en bouche : *Il est bossu!* mais bientôt le talent de l'artiste effaça cette impression. On admira la pureté de son style, sa facilité à passer de la voix de poitrine à la voix de tête sans que la différence des timbres fût sensible; enfin, son goût dans le choix des fioritures et des traits dont il était prodigue, et qu'il exécutait avec une merveilleuse facilité. Sous ce dernier aspect, son talent était absolument différent de celui de Crivelli, qui partageait alors avec lui l'emploi de premier ténor à l'Opéra italien, et dont le chant expressif et large était,

à cette époque, rarement orné de fioritures. Dans *Adolfo e Chiara,* mauvais opéra de Pucitta, le succès que Tacchinardi avait obtenu à son début fut compromis, parce que les défauts de son extérieur, et sa nullité comme acteur, lui donnaient trop de désavantage dans la comparaison établie entre lui et Elleviou, charmant dans l'opéra français sur le même sujet. Il prit sa revanche dans *la Molinara,* de Paisiello, et dès ce moment il devint l'idole des habitués du théâtre de l'Odéon. Après les événements de 1814, il retourna en Italie, et chanta avec succès sur les principaux théâtres de sa patrie. Le grand-duc de Toscane le nomma premier chanteur de sa musique, en 1822, mais en lui laissant la liberté de continuer sa carrière dramatique. Tacchinardi chanta à Vienne l'année suivante, puis se rendit en Espagne et se fit encore admirer sur le théâtre de Barcelone, bien qu'il fût âgé de près de cinquante ans. Après 1831, il renonça à paraître sur la scène, et ne conserva que son emploi de chanteur du grand duc de Toscane. Il s'est aussi livré à l'enseignement du chant, et a formé plusieurs élèves distingués, au premier rang desquels brillèrent sa fille (madame Persiani) et la Frezzolini. Pour habituer ses élèves à l'action dramatique, Tacchinardi fit faire un petit théâtre dans une maison de campagne qu'il possédait près de Florence. Il a composé beaucoup d'exercices de chant et de vocalises, et a publié un opuscule intitulé : *Dell' Opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi difetti.* Ce petit ouvrage, imprimé à Florence, a eu deux éditions. Une deuxième fille de Tacchinardi (Élisa), pianiste distinguée, a publié à Florence, chez Cipriani, des variations pour le piano sur un thème de Mercadante. Tacchinardi est mort à Florence, au mois de janvier 1860.

**TADOLINI** (Jean), né à Bologne, en 1793, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les éléments de cet art sous la direction d'un maître obscur, il devint élève de Mattei pour la composition, et du célèbre ténor Babini pour le chant. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de seize ans il fut engagé au théâtre italien de Paris pour succéder à Mosca en qualité d'accompagnateur au piano, et pour diriger les choristes. Spontini était alors directeur de la musique de ce théâtre. Tadolini y remplit ses fonctions pendant les années 1811, 1812 et 1813, et retourna en Italie, après l'invasion de Paris par les armées alliées, en 1814. Agé alors de vingt ans, il écrivit à Venise l'opéra intitulé : *La Fata Alcina,* qui fut chanté par Rubini, Zamboni, la Marcolini, et obtint un brillant succès. Plus tard, et toujours avec bonheur, il écrivit *La Principessa di Navarra,* à Bologne; *Il Credulo deluso,* à Rome, dont le succès lui fit obtenir le titre de maître de chapelle de la cathédrale de Bologne; *Il Tamerlano,* dans cette ville; *Moctar,* à Milan; *Il Mitridate,* au théâtre de *la Fenice,* à Venise, et *Almanzor,* à Trieste. Il était dans cette ville avec sa femme, jeune cantatrice de talent, lorsqu'ils furent appelés tous deux à Paris, en 1830, pour le théâtre italien. Tadolini y reprit ses anciennes fonctions d'accompagnateur et de directeur de la musique. Il occupa cette position pendant neuf ans. Dans l'été de 1839, il retourna à Bologne. Artiste modeste, aussi estimé pour ses qualités sociales que pour son talent, Tadolini n'est pas seulement connu par ses travaux pour le théâtre, car il a aussi publié des cantates, des romances, des *canzonette,* entre autres la mélodie *l'Eco di Scozia,* avec cor obligé, qui a été chantée dans plusieurs concerts par Rubini. On a aussi de cet artiste : 1° *Trio pour piano, hautbois et basson;* Florence, Cipriani. 2° *Rondo pour piano et flûte;* ibid.

**TADOLINI** (Eugénie), femme du précédent, dont le nom de famille était **SAVORINI,** naquit en 1809, à Forli, dans la Romagne-Supérieure. Ses premiers maîtres dans l'art du chant furent Fani et Grilli; celui-ci était maître de chapelle dans cette ville. Tadolini perfectionna ensuite son talent et l'épousa. Elle débuta à Parme, en 1829, puis fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle fut peu remarquée, parce qu'à cette époque madame Malibran et mademoiselle Sontag brillaient de tout l'éclat de leur talent et obtenaient des succès d'enthousiasme. De retour en Italie, madame Tadolini chanta à Venise dans l'hiver de 1833-1834, où sa voix pure et son talent correct, mais un peu froid, reçurent un accueil sympathique. Appelée ensuite à Milan, puis à Padoue, elle y eut aussi du succès. En 1835, elle chanta à Trieste, à Vienne, à la foire de Sinigaglia et à Turin. En 1836, elle était à Florence, d'où elle retourna à Vienne, puis à Milan. En 1837, elle brilla à Venise, où les progrès de son talent furent remarqués par les connaisseurs. Dans l'année suivante, on l'entendit de nouveau à Sinigaglia, puis elle chanta à Lucques, à Vienne, pour la troisième fois, à Milan et à Brescia. En 1839, elle se fit entendre à Gênes, à Florence, à Sienne et à Rome. Dans l'année

suivante, à Faenza, à Reggio, à Bergame et à Trieste. Vienne est la ville où elle fut rappelée le plus souvent, car on l'y retrouve en 1841, en 1843, en 1846 et 1847. Cette année fut la dernière de sa carrière théâtrale. Parmi ses plus beaux succès, on doit citer ceux qu'elle obtint à Naples, lorsque Mercadante et Donizetti eurent écrit pour elle. En 1842, elle y excitait l'enthousiasme, et était considérée comme la meilleure cantatrice de l'Italie à cette époque. Depuis 1834, elle était séparée de son mari.

**TAEGLICHSBECK** (Thomas), maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen, est né le 31 décembre 1799, à Anshach, en Bavière. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatre ans, son père lui enseigna la musique; plus tard, il choisit le violon pour son instrument, et les leçons de Rovelli qu'il reçut à Munich, en 1810, achevèrent de développer son talent. Il devint aussi, dans cette ville, élève de Grætz, pour la composition. En 1817, il écrivit une messe qui fut exécutée et lui procura une place de violoniste au théâtre de Munich. Lindpaintner, alors directeur de musique de ce théâtre, distingua bientôt le mérite de ce jeune homme, et se fit remplacer par lui lorsqu'il demanda un congé d'une année pour voyager; mais ce maître ne retourna plus à Munich, et les preuves de talent que Taeglichsbeck avait données pendant sa direction de l'orchestre, le firent choisir pour son successeur. Les changements que subit le théâtre, en 1822, décidèrent le jeune artiste à accepter une place de violoniste à la chapelle royale de Bavière. L'année suivante, il fit représenter, au théâtre de Munich, un petit opéra intitulé : *Weber's Bild* (L'image de Weber), qui eut quelque succès. Après un court voyage en Bavière, il se rendit en Suisse et visita Stuttgart, Francfort, Manheim et Carlsruhe. Partout il fut bien accueilli comme violoniste. Ses premières compositions pour le violon furent publiées en 1825. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de la cour de Hechingen. Depuis cette époque, il a fait plusieurs voyages à Vienne, à Berlin, à Munich, à Leipsick, en Hollande, en Danemark et en Suède, et y a fait applaudir son talent sur le violon. Jusque-là, il n'avait écrit que pour son instrument; mais, en 1833, il s'est fait connaître comme compositeur par quatre symphonies et d'autres grands ouvrages qui lui font honneur. La première de ces symphonies fut exécutée aux concerts du Conservatoire de Paris, pendant un séjour que Taeglichsbeck fit dans cette ville, en 1835. L'accueil favorable qu'elle reçut en fit demander une deuxième à l'auteur, qui fit un second voyage à Paris, en 1837, pour la faire entendre. Au retour de son voyage en Hollande, il passa par Bruxelles, où il s'arrêta quelque temps sans y donner de concert. Par suite de la révolution badoise, en 1848, la chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen ayant été dispersée, Taeglichsbeck fut appelé à Strasbourg pour diriger l'orchestre du théâtre; mais le prince, qui continuait à lui faire payer son traitement, ayant manifesté son mécontentement du séjour de l'artiste en France, celui-ci se démit de ses fonctions de chef d'orchestre, et retourna à Hechingen. En 1852, il vécut quelque temps à Lœwenberg, en Silésie, puis il se rendit à Dresde, où il se trouvait encore, sans emploi, en 1857. Les productions de cet artiste sont celles-ci : 1° Variations sur un thème de la *Gazza Ladra*, pour violon et orchestre ou piano, op. 1 ; Offenbach, André. 2° Variations sur un thème de *Léocadie*, pour piano et violon, op. 2; Augsbourg, Gombart. 3° Polonaise pour le violon et orchestre ou piano, op. 3 ; Offenbach, André. 4° Variations sur un thème original, pour violon et quatuor ou piano, op. 4; Munich, Aibl. 5° *Idem* pour piano et violon (*Almalied*), op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Six chansons allemandes avec piano, op. 6; Munich, Falter. 7° Valses pour piano, op. 6; *ibid.* 8° Concerto militaire pour violon et orchestre ou piano, op. 8; Leipsick, Hofmeister. 9° Divertissement pour piano et violon sur des motifs du *Bal masqué*, op. 9; Munich, Falter. 10° Première symphonie pour orchestre, op. 10; Paris, Richault. 11° Trois duos pour deux violons, op. 11; *ibid.* 12° Variations pour violon sur un air styrien, op. 12; Leipsick, Wander. 13° Fantaisie *idem* sur des airs polonais, op. 13; Stuttgart. 14° Concertino pour violon et orchestre, op. 14; Leipsick, Hofmeister. 15° Fantaisie pour violon et orchestre sur des airs souabes, op. 15; Carlsruhe, Cranzbaner. 16° Sonate pour piano et violon; Paris, Richault. 17° Variations pour violon et orchestre, op. 17; Leipsick, Hofmeister. 18° *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 18; Hof, Grau. 19° *Divertissements* pour violon et orchestre, sur des motifs de *la Sonnanbula*, op. 19; Leipsick, Hofmeister. 20° *Idem* pour piano et violon, sur des motifs de *la Chaste Suzanna*, op. 20; Paris, Richault. 21° Rondo pour cor chromatique et piano, op. 21 ; *ibid.* 22° Six *Lieder* pour quatre voix d'hommes; Stuttgart, Gœpel. 23° Six *Lieder* à voix seule

et piano, op. 22; *ibid.* 24° Quatre *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 24; *ibid.* 25° Messe solennelle avec orchestre, op. 25; Munich, Falter. 26° Trio pour piano, violon, et violoncelle, op. 26; Hambourg, Schuberth. 27° *Lieder* à voix seule avec piano, op. 27 et 28; Stuttgart, Gœpel. 28° Cinq *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse avec piano ou huit instruments de cuivre, op. 29; Munich, Faller. 29° Trois sonates progressives pour piano et violon, op. 30; Hambourg, Schuberth. 30° Le 67° psaume à quatre voix sans accompagnement; Vienne, Gloegg. 31° *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 32 et 33; Stuttgart, Gœpel. Taeglichsbeck a en manuscrit des symphonies et des quatuors d'instruments à cordes.

**TAFALLA** (le P. Pedro), musicien espagnol, né dans la ville d'où il a pris son nom, à la fin du seizième siècle, fit ses vœux, en 1623, au monastère de l'Escurial. Il était si estimé des autres moines, que, ne voulant pas se séparer de sa mère, il obtint qu'on la reçût dans une habitation contiguë au couvent, où elle finit ses jours. Les œuvres musicales de ce religieux sont nombreuses; elles se trouvent toutes à l'Escurial; on y remarque un caractère religieux et la forme scientifique. Le P. Tafalla mourut à l'Escurial, dans un âge avancé. M. Eslava a publié, dans *la Lira sacro-hispana*, un répons à huit voix (*Libera me Domine*) de ce moine.

**TAFFIN** (M.-J.-D.), prêtre, né dans le département du Nord, au commencement du dix-neuvième siècle, fit ses études au séminaire de Cambrai. Après avoir été ordonné prêtre, il fut vicaire d'une des églises de Lille jusqu'en 1839, puis il fut nommé curé à Landrecies. Il est auteur des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Méthode complète et raisonnée de chant ecclésiastique, offerte aux jeunes séminaristes;* Lille, Lefort, 1835, un volume in-8° de cent soixante-huit pages. Le système exposé par l'abbé Taffin dans cet ouvrage est celui du *plain-chant musical*, c'est-à-dire du chant ecclésiastique mesuré, rhythmé et orné; monstrueuse conception qui a eu de la vogue dans quelques parties de la France, de 1830 à 1845, mais qui, depuis lors, a été généralement repoussée. 2° *Vade-mecum du bon chantre, ou recueil de plus de cent pièces de chant ecclésiastique, telles que messes, fauxbourdons très-nombreux et très-variés, quatuors, trios, duos, motets à voix seule, Litanies avec chœur, Stabat*, etc.; Lille, Lefort, un volume in-8° de trois cent vingt-six pages.

**TAG** (Chrétien-Gotthilf), organiste et claveciniste célèbre, naquit en 1735, à Bayerfeld, en Saxe, où son père était maître d'école et organiste. Celui-ci dirigea les premières études de son fils, et lui fit faire de rapides progrès dans les lettres et dans la musique. Tag ayant atteint sa treizième année, le juge de Grunhaym voulut en faire son commis; mais cette position ne convenait pas à la vivacité de son esprit; il se rendit secrètement à Dresde, et s'y présenta chez le recteur Schoetgen et chez le *cantor* Homilius, demandant à être admis comme élève dans l'école de la Croix. L'examen qu'on lui fit subir lui ayant été favorable, il y entra et fit ses études complètes depuis 1740 jusqu'en 1755. L'excellente musique qu'il entendait à l'église et au théâtre forma son goût et lui servit de modèle pour les chants et les pièces d'orgue qu'il écrivit pendant ses cours. Ses études persévérantes l'avaient rendu fort habile sur cet instrument, sur le clavecin et sur la harpe. Les livres de Marpurg, de Kirnberger et de Schultz le guidaient dans l'art d'écrire. Décidé à se rendre à l'université de Leipsick, il se mit en route à pied, suivant l'usage des étudiants de l'Allemagne; mais arrivé à Hohenstein, et s'étant arrêté dans une auberge, il y fit la connaissance d'un bourgeois de cette petite ville, qui, charmé de son instruction et de ses manières douces et polies, lui fit obtenir sur-le-champ les places vacantes de *cantor* et de collègue dans l'école du lieu. Un an après, il se maria, et, complétement heureux dans sa nouvelle position, il y vécut cinquante-trois ans, refusant toutes les offres brillantes qui lui furent faites pour se fixer à Hirschberg, en Silésie, et plus tard à Dresde, à Leipsick et à Hambourg. Tag conserva toute l'activité de son esprit jusqu'en 1807; mais la mort de sa femme, au mois de juillet de cette année, lui causa tant d'affliction, que ses facultés s'en affaiblirent : il perdit la mémoire et fut obligé de donner sa démission. Alors il se retira chez sa fille, devenue la femme du pasteur de Niederzwœnitz, et y mourut le 19 juillet 1811, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Bien que cet homme distingué ait été occupé, pendant plus de cinquante ans, à donner chaque jour douze heures de leçons publiques et particulières, il a écrit une très-grande quantité de compositions de différents genres, dont on a imprimé : 1° Six préludes pour l'orgue, avec un trio *alla breve*, Leipsick, Breitkopf, 1783. 2° Douze préludes faciles pour l'orgue; *ibid.*, 1795. 3° Soixante-dix variations pour le

clavecin sur le thème d'un *andantino;* ibid., 1785. 4° Chansons avec accompagnement de clavecin, premier recueil; *ibid.*, 1785. 5° Second recueil, *idem*, avec une cantate mélodramatique; *ibid.*, 1785. 6° *Der Glaube* (La foi), mélodie avec orgue; *ibid.*, 1793. 7° Chansons de Matthisson et de Burde, *ibid.*, 1793. 8° Vingt-quatre chansons suivies d'un hymne à quatre voix avec accompagnement de clavecin; *ibid.*, 1798. 9° *Naumann*, cantate funèbre pour le chant et le clavecin; *ibid.*, 1802. 10° *Wœrlitz*, ode pour le chant et le clavecin; Berlin, 1803. 11° Mélodie pour le *Pater noster* et pour les commandements de Dieu, avec orgue; Penig, 1803. Quelques pièces de clavecin composées par Tag ont été insérées dans les *Notices hebdomadaires* de Hiller. Parmi ses œuvres restées en manuscrit, on remarque : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes, renfermant soixante-dix cantates de différents genres, dont quelques-unes sont à deux ou trois chœurs avec grand orchestre. 2° Onze messes et hymnes. 3° Vingt-deux motets faciles à quatre voix. 4° Trente-sept airs d'église faciles à quatre voix. 5° Six dialogues faciles. 6° Cinq motets de Noël. 7° Vingt airs de Noël. 8° Dix motets de Pâques. 9° Six motets pour la *Passion*. 10° Six airs pour la *Passion*. 11° Trois motets de louanges et de remercîments, et un Éloge de la musique, à quatre voix et neuf instruments. 12° Vingt chants de noces avec clarinettes, hautbois, cors et bassons. 13° Soixante-huit chants catholiques à troix voix. 14° Vingt-deux préludes pour l'orgue à deux claviers et pédale. 15° Seize *idem* pour un seul clavier. 16° Trois rondeaux pour l'orgue. 17° Quatre symphonies pour l'orgue. 18° Huit préludes libres *idem*. 19° Quatre préludes de chorals à deux chœurs pour orgue, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. 20° Une symphonie pour l'orchestre. 21° Un quatuor pour des instruments à cordes. 22° Six divertissements pour le clavecin. 23° Six *idem* plus petits.

**TAGLIA** (Pierre), compositeur milanais, qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *Madrigali a quattro voci. Lib.* 1; Milan, 1555.

**TAGLIA** (Charles), docteur et professeur de philosophie à l'université de Pise, vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Lettere scientifiche sopra vari dilettevoli argomenti di Fisica;* Florence, 1747, in-4°, avec le portrait de l'auteur. La première de ces lettres, adressée au marquis Gabriel Riccardi di Scorra, a pour objet d'examiner *comment un violon peut produire en si grande quantité des sons agréables :* elle occupe trente-six pages du volume. La troisième est relative au chant mélodieux du pinson marin : elle remplit les pages 95 à 124.

**TAGLIAPIETRA** (Joannino), musicien vénitien du quatorzième siècle, fut nommé organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 12 mars 1379, et eut pour successeurs deux moines servites, le 10 juillet 1389. On ne connaît pas jusqu'à ce jour (1864) de compositions de cet artiste, qui fut le quatrième organiste de la même église.

**TAGLIETTI** (Jules), compositeur, né à Brescia, vers 1660, fut maître du collège noble de Saint-Antoine, dans sa ville natale. Il se distingua dans la musique instrumentale et ne fut pas étranger à l'agrandissement de ses formes, vers la fin du dix-septième siècle. Ses œuvres connues sont : 1° *Sonate da camera a tre, due violini e violoncello*, op. 1ª, Bologne, 1697, in-folio. C'est une réimpression. 2° *Sei concerti a quattro e sinfonie a tre, 2 violini, violone e cembalo*, op. 2ª ; Venise, 1690, in-4°. Il y a une édition de cet ouvrage publiée à Amsterdam. 3° *Arie da suonare col violoncello e spinetta o violone ad uso di arie cantabili le quali finite, si torna da capo*, op. 3ª. 4° *Concerti o capricci a quattro, due violini e viola e basso continuo*, op. 4; Venise, 1699, in 4°. 5° *Sonate da camera a 3, 2 violini e basso continuo*, op. 5. 6° *Pensieri musicali ad uso d'arie cantabili a violino e violone in partitura col basso continuo*, op. 6; *in Venezia, Bartoli*, 1709. 7° *Concerti a 4 violini, viola col violoncello, violone e basso continuo*, op. 7. 8° *Sonate a violino e basso*, op. 8. 9° *Sonate da camera a 2 violini, violoncello, violone e clavicembalo*, op. 9. 10° *Arie ad uso delle cantabili da suonare col violino, violoncello e violone o clavicembalo*, op. 10. 11° *Concerti a 4, con suoi rinforzi*, op. 11. 12° *Pensieri da camera a 2 violini e basso*, op. 12.

**TAGLIETTI** (Louis), compositeur italien, vécut vers la fin du dix-septième siècle. Il était vraisemblablement parent du précédent, et, comme lui, il naquit à Brescia. On ne connaît de lui que les compositions instrumentales suivantes : 1° *Sonate per violino e violoncello, con basso continuo*, op. 4; Venise. 2° *Concertini e preludi con diversi pensieri e divertimenti a cinque*, op. 5 ; *ibidem*. 3° *Concerti a 4 e sinfonie a 3*, op. 6; *ibid.* Une

deuxième édition de ce dernier ouvrage a été faite à Amsterdam, chez Roger. 4° *Sonate a violino e basso*, op. 7; *ibid.* 5° *Sonate da camera a tre, due violini, violoncello, violone o clavecino* (sic), op. 9; *ibid.* 6° *Arie ad uso delle cantabili da sonare col violino, violoncello e violone o clavecino*, op. 10; *ibid.* 7° *Pensieri da camera a tre, due violini e basso*, op. 12; *ibid.*

**TAILLARD** (Constant), surnommé *l'aîné*, flûtiste français, attaché au Concert spirituel dès 1752, était fils d'un cromorne de la grand écurie du roi. Il vivait encore en 1780; mais il était mort avant 1788. Il a publié treize recueils de *Pièces françaises et italiennes, petits airs, menuets, etc., avec des variations accommodées pour deux flûtes*. Le treizième de ces recueils a paru en 1782. Dans la même année, il fit paraître aussi : *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière et à lire la musique*, à Paris, chez l'auteur.

**TAILLASSON** (Gaillard), dit **MATHALIN** ou **MATHELIN**, naquit à Toulouse, en 1580. Dès son enfance, il se livra à l'étude de la musique, et devint habile sur le violon. Le bruit de son talent étant parvenu jusqu'à Paris, Claude-Guillaume Nyon, dit *La Foundy*, roi des violons et ménétriers de France, consentit à lui concéder une partie de son autorité sur les musiciens des provinces, et par acte passé devant Descolermaux et Marcheville, notaires à Paris, le 21 août 1608, le déclara son lieutenant à Toulouse, *lui donnant le droit de recevoir tous maîtres, joueurs d'instruments, tant audit Toulouse que dans les villes du ressort de cette cité; comme aussi de faire toutes corrections ou punitions qu'il appartiendra contre toute personne qui entreprendra sur ledit art sans son congé et licence.* Il paraît que les prérogatives du roi des violons n'avaient point été exercées jusque-là à Toulouse; les ménétriers et les musiciens de cette ville refusèrent de s'y soumettre, nonobstant les *lettres royaux* dont Taillasson était pourvu; ils protestèrent, nommèrent pour leur syndic le musicien Pierre Villète, et l'affaire fut portée au parlement. La cause des musiciens fut confiée aux avocats Disponiа et Lafargue, et le syndic fut en outre représenté par Vaisse; Marmiesse et Madrat défendirent Mathelin. L'affaire fut plaidée en audience solennelle, et l'avocat général de Belloy porta la parole. L'arrêt qui intervint le 26 mars 1609 donna gain de cause à Mathelin, et celui-ci exerça désormais son autorité sans obstacle. Il avait à ses ordres une *bande de violons* avec laquelle il jouait aux fêtes et aux processions. Les États de la province de Languedoc s'étant assemblés en 1639, une gratification de trente livres fut accordée à Mathelin et à sa bande pour avoir joué à la procession desdits États. Mathelin avait à Toulouse un rival qui balançait sa réputation; il se nommait Poncet. Tous deux allaient en concurrence aux cérémonies d'apparat et aux processions, et là, chacun avec sa bande, luttait d'habileté et cherchait à surpasser son compétiteur. Les poëtes en langue *moundine* (toulousaine) ont chanté ces deux artistes : Auger Gaillard, de Rabastens, en Albigeois, nomme Mathelin et Poncet dans ses vers patois, et semble les mettre sur la même ligne, notamment dans l'épître dédicatoire de ses œuvres qu'il adressa au sieur de Séré. Il a aussi composé un *Dialogue sur l'abus que se coumet à las dansas*, dans lequel il se donne Mathelin pour interlocuteur et lui fait défendre le plaisir de la danse que lui Auger attaque par des raisons tirées de l'Écriture et de l'histoire. Mathelin paraît se convertir, à la fin. Après la mort de Nyon, ce musicien exerça la dignité burlesque de *roi des violons de France*, par lettres patentes signées de Louis XIII; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort qui arriva en 1647. Mathelin avait été lié d'amitié avec le célèbre poëte languedocien Godolin ou Goudelin; il composait les airs des chansons de celui-ci; plusieurs de ces airs sont encore chantés par le peuple de Toulouse et dans le Languedoc.

**TAILLERUS** (Simon), moine de l'ordre de Saint-Dominique, naquit en Écosse, vers les premières années du treizième siècle, et écrivit divers ouvrages concernant la musique, vers 1240. Tanner, qui le cite dans sa *Bibliothèque britannique*, l'appelle *Tailler;* mais les PP. Quétif et Échard pensent (1) que son nom véritable a pu être *Taylor*. Quoi qu'il en soit, ces écrivains et Fabricius (dans sa *Bibliothèque latine du moyen âge*) attribuent à ce moine un livre *De cantu ecclesiastico reformando*, un autre *De tenore musicali*, un troisième intitulé *Tetrachordum*, et un dernier qui a pour titre *Pentachordum*. Je n'ai trouvé l'indication de ces ouvrages dans aucun catalogue de manuscrits.

**TALABARDON** (Pascal), professeur de musique, n'est connu que par les ouvrages intitulés : 1° *Traité théorico pratique de l'ar-*

(1) Scriptores ordinis prædicatorum, tome I, fol. III.

*ticulation musicale, avec des observations sur les sons de la langue française et sur la théorie des intervalles;* Paris, Schonenberger, 1841, in-4°. 2° *Cours de musique vocale. Introduction à toutes les méthodes de chant*, deuxième édition; *ibid.*, 1843, un volume in-12, avec trente-quatre pages de musique.

**TALANDERIUS** (Petrus). *Voyez* **TALHANDIER.**

**TALESIO** (Pierre), musicien portugais, vécut à Coïmbre, au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Arte de canto chaõ com huma breve instruçao para os Sacerdotos, Diaconos, e Subdiaconos, e moços do coro, conforme o uxo romano;* Coïmbre, 1617, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1628, in-4°. La deuxième partie traite de la musique mesurée.

**TALHANDIER** (Pierre), en latin **TALANDERIUS**, auteur français d'un traité compilé de divers ouvrages sur le plain-chant et sur la musique mesurée, dont le manuscrit est à la Bibliothèque du Vatican, sous le n° 5129. Ce traité a pour titre : *Lectura tam super cantu mensurabili, quam super immensurabili.* On y trouve à la fin trois chapitres intéressants intitulés : 1° *Qualiter debet cantari a duobus planus cantus.* 2° *Pro faciendo planum cantum.* 3° *Ad notandum planum cantum.* Dans ce dernier chapitre, l'auteur dit que, suivant les bonnes traditions, la note à queue ne signifie pas une durée plus longue dans le plain-chant, mais seulement la note accentuée. Le manuscrit est du quinzième siècle.

**TALLIS** (Thomas), célèbre musicien anglais du seizième siècle, fut attaché à la chapelle des rois d'Angleterre Henri VIII, Édouard VI, des reines Marie et Élisabeth; il y remplit les fonctions d'organiste, conjointement avec son élève Bird (*voyez* ce nom). Tallis mourut le 23 novembre 1585, et fut inhumé dans le chœur de l'église paroissiale de Greenwich. En 1575, il avait obtenu, ainsi que Bird, des lettres patentes qui leur accordaient le droit exclusif d'imprimer leur propre musique pendant l'espace de vingt et un ans, et qui faisaient défense à toute autre personne d'imprimer aucune espèce de musique, soit anglaise, soit étrangère, ou même du papier réglé, sous peine d'une amende de quarante shellings pour chaque objet vendu. Tallis et Bird profitèrent de leur privilége en publiant une collection intitulée : *Cantiones quæ ab argumento sacræ vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thomæ Tallisio et Gulielmo Birdo, Anglis*, etc.; Londres, Vautrollier, 1575, in-4°. Précédemment on avait publié quelques morceaux de Tallis dans une collection devenue très-rare, et qui a pour titre : *Morning and evening prayer and communion, set forthe in 4 parts, to be song in churches, both for men and children, with dyvers other godly prayers and anthems, of sundry men's doyngs. Imprinted at London by John Day*, 1565, in-4°. La composition la plus remarquable de Tallis est le chant à quarante voix, savoir : huit soprani, huit mezzo-soprani, huit contra-ténors, huit ténors et huit basses. Ce morceau se trouve en manuscrit à la Bibliothèque de l'église du Christ, à Oxford : Burney en possédait deux copies qui ont été vendues après sa mort. Boyce a inséré quelques morceaux de ce compositeur dans sa collection de musique d'église, publiée en 1760 ; il y en a aussi plusieurs dans le *First Book of selected church-music* de John Barnard (Londres, 1648). Hawkins a donné en partition des motets et canons de Tallis dans son *Histoire de la musique* (t. III, p. 267-278, et t. V, p. 450-452), et Burney en a aussi publié deux morceaux (*a General History of music*, tome III, pages 27-28 et 77-79).

**TALONI** (Geronimo), compositeur de l'école romaine, et maître de chapelle de la cathédrale d'Albano, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Mottetti, Salmi di Vespri e compieta, con le Antifone a tre e quattro voci*, op. 2; Rome, Masotti, 1629, in-4°.

**TAMBOLINI** (Raphael), célèbre chanteur en voix de soprano, naquit à Fermo, dans les États de l'Église, vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1776, il débuta à Naples avec un brillant succès. Engagé, en 1782, au service de la cour de Prusse, il chanta au Théâtre italien de Berlin jusqu'en 1809. Retiré alors de la scène, il resta attaché à la même cour, en qualité de chanteur de concert. Il obtint la pension en 1817, et se fixa à Charlottenbourg, où il mourut fort âgé, le 27 octobre 1839.

**TAMBURINI** (Antoine), basse chantante très-distinguée, est né le 28 mars 1800, à Faenza. Son père, Pasquale Tamburini, était professeur de musique dans cette ville, et jouait de la clarinette, du cor et de la trompette. Appelé à Fossombrone, dans la marche d'Ancône, pour diriger le corps de musique mili-

taire entretenu par l'autorité municipale, il s'y rendit accompagné de son fils, et apprit à celui-ci à jouer du cor, dès qu'il eut atteint l'âge de neuf ans; mais une maladie dont le jeune Tamburini fut frappé, par la fatigue que lui causait cet instrument, décida son père à lui donner une autre direction pour ses études musicales. Confié aux soins d'Aldobrando Bossi, maître de chapelle à Fossombrone, il apprit sous sa direction le solfége et le chant. A l'âge de douze ans, Tamburini retourna à Faenza, et fut engagé pour chanter dans les chœurs de l'opéra pendant la saison de la foire; il eut occasion d'y entendre Mombelli père, Davide, Donzelli, mesdames Pisaroni et Mombelli; son instinct sut mettre à profit les leçons pratiques de chant qu'il en recevait. Chantant tour à tour dans toutes les églises du pays, il atteignit ainsi l'âge où sa voix de contralto se changea en voix de basse. Parvenu à l'âge de dix-huit ans, il quitta furtivement la maison paternelle et se rendit à Bologne, où un directeur de spectacles l'engagea pour la petite ville de Cento. Malgré sa jeunesse et son inexpérience, la beauté, la flexibilité naturelle de son organe lui procura des applaudissements dans *la Contessa di Colle Erboso*, de Generali. Ces témoignages de la faveur publique furent confirmés à Mirandola, puis à Correggio, où la troupe ambulante s'était rendue. Bologne ne fut pas plus sévère pour le jeune débutant, et le succès qu'il y obtint lui procura un engagement avantageux à Plaisance, pour le carnaval de 1819. Il y parut avec tant d'avantages dans *la Cenerentola*, *l'Italiana in Algeri*, et *Gli Assassini*, de Trento, qu'il fut immédiatement engagé pour le théâtre *Nuovo* de Naples. Accueilli d'abord avec quelque froideur dans cette ville, il sut ensuite conquérir la faveur publique, et y renouvela son engagement pour l'année suivante; mais les troubles de 1820 firent fermer les théâtres de Naples, et Tamburini se rendit à Florence, où il eut peu de succès, à cause d'une grave indisposition qui le faisait chanter au-dessous du ton. Appelé à Livourne pour le carnaval, il y retrouva tous ses avantages, et y prit une revanche complète de sa chute à Florence. De là il alla à Turin pour le printemps, et à l'automne de 1822, il parut avec éclat sur la scène de *la Scala*, à Milan. Engagé à Trieste pour le carnaval, il entra à Venise pour visiter cette ville singulière, se proposant de partir le lendemain pour sa destination; mais un ordre des souverains qui y étaient alors réunis le retint pour quelques représentations. Il y brilla au théâtre de *la Fenice*, et surtout dans un concert donné à la cour, où Rossini était au piano. Après avoir achevé la saison à Trieste, Tamburini alla à Rome, où il fut retenu pendant deux ans; puis il alla chanter le *Mosè* au théâtre de *la Fenice*, à Venise, avec Davide et madame Mérie-Lalande. Il ne quitta cette ville que pour aller à Palerme, où la direction du théâtre le retint pendant deux ans. Ce fut là qu'il reçut un engagement de Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, de Milan et de Vienne, pour quatre années. Tour à tour il chanta dans ces villes, et toujours avec le même succès. Au printemps de 1828, il alla à Gênes pour l'ouverture du théâtre *Carlo Felice;* mais à peine arrivé dans cette ville, il y reçut un nouvel engagement de Barbaja pour deux années, pendant lesquelles il parut sur les théâtres de Naples et de Milan. Enfin, il arriva à Paris au mois d'octobre 1832, et débuta au théâtre italien, le 7 du même mois, dans le rôle de *Dandini* de *la Cenerentola*. La beauté de sa voix, sa facile vocalisation, et l'expression de ses accents dans les mouvements lents, lui procurèrent un brillant succès. Ces qualités se trouvaient à la vérité balancées par quelques défauts; mais ces défauts sont ceux de l'époque actuelle, et appartiennent à tous les chanteurs. Pendant plus de dix ans, Tamburini a joui à Paris de la faveur d'un public éclairé, et a tenu un rang distingué dans le bel ensemble formé par Rubini, Lablache, mesdames Persiani, Grisi, Viardot et lui. Dans les derniers temps, sa voix avait perdu de son timbre; De retour en Italie, il chanta à Milan, en 1841, à Lucques et Sinigaglia en 1842, et se rendit en Russie dans l'année suivante. Il chanta à Pétersbourg et à Moscou jusqu'en 1852, en dépit de l'altération de sa voix, puis il alla à Londres, où il ne retrouva plus ses anciens succès. En 1853, il donna des représentations en Hollande avec madame Persiani et le ténor Gardoni; puis il se rendit à Paris, où il reparut au théâtre italien pendant la saison de 1854. On le retrouve à Londres en 1855 : ce fut la fin de sa carrière théâtrale trop prolongée.

**TAMITIUS** (André), facteur d'orgues de la cour de Saxe, vécut à Dresde, vers la fin du dix-septième siècle. Un de ses plus beaux ouvrages, l'orgue de l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul de Gœrlitz, construit en 1683, et composé de quarante-sept jeux, avec trois claviers et pédale, fut la proie des flammes en 1691.

**TAMITIUS** (Jean-Théophile), fils du

précédent, s'établit à Zittau, où il vivait en 1754. Il s'est distingué par quelques bons ouvrages.

Son fils, facteur d'orgues et d'instruments à claviers comme lui, vivait encore à Zittau dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a construit quelques orgues dans la Lusace et dans la Silésie.

**TAMPLINI** (Giuseppe), virtuose bassoniste au théâtre de *la Scala* de Milan, vers 1840, a publié de sa composition : 1° *Capriccio sopra l'Elisire d'amore, per Fagotto con piano forte*; Milan, Ricordi. 2° *Reminiscenza dell' Opera Roberto il Diavolo di Meyerbeer. Fantasia per Fagotto con accompagnamento di piano forte*; ibid. 3° Souvenir de *Bellini. Fantasia per Fagotto con accompagnamento di piano forte*; ibid. 4° *Melodia dell' Opera i Lombardi alla prima Crociata di Verdi, trascritte e variate per Fagotto con accompagnamento di piano forte*; ibid.

**TANCIONI** (Eugenio), compositeur, né à Pérouse, vers 1812, a fait jouer à Corfou, en 1839, l'opéra intitulé : *La Soffitta degli artisti*. On connaît aussi de lui des mélodies à voix seule, avec piano, publiées chez Ricordi, à Milan.

**TANSUR** (Guillaume), musicien anglais, naquit en 1699, non à Leicester, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, mais à Baros, dans le comté de Surrey, où il était organiste en 1737, ainsi qu'on le voit par la collection des *Proverbes de Salomon* et du *Cantique des Cantiques*, à deux, trois et quatre voix, publiée sous le titre de *Heaven on earth*. En 1739, il fut appelé à Leicester et y passa le reste sa vie, à l'exception de quelques voyages qu'il fit à Londres. Il y vivait encore en 1770, à l'âge de soixante dix ans, ainsi que le prouve son portrait gravé dans cette année par E. Newton. Il eut un fils, qui fut choriste à Cambridge, et qui vivait encore en 1811. Ce musicien est connu par les ouvrages suivants : 1° *A complete melody, or the Harmony of Sion, in three volumes; the first containing an Introduction to vocal and instrumental Music; the second comprising the psalms, with new melodies; and the third being composed of part song* (Mélodie complète, ou l'harmonie de Sion, en trois volumes; le premier contenant une introduction à la musique vocale et instrumentale; le second renfermant les psaumes avec de nouvelles mélodies, et le troisième, composé de chansons); Londres, 1735. 2° *The universal Harmony containing the whole book of psalms newly set in four parts* (L'harmonie universelle, contenant tout le livre des psaumes nouvellement mis à quatre parties); Londres, 1743. 3° *A New musical Grammar : or the Harmonical Spectator, containing all the useful theoretical, poetical, and technical parts of Musick* (Nouvelle Grammaire musicale, ou le Spectateur harmonique; contenant toutes les parties théoriques, pratiques et techniques de la musique, etc.); Londres, 1746, in-4°. La seconde édition a paru dans la même ville, en 1753, in-4° de cent cinquante pages; la troisième, en 1756; la quatrième, qui a pour titre *A New musical Grammar and Dictionary*, est datée de 1767, in-8°. Ce traité élémentaire de musique n'est pas dépourvu de mérite. J'ignore si l'on doit considérer comme une cinquième édition de la *Grammaire musicale* de Tansur l'ouvrage dont le titre suit, ou s'il indique un livre différent : *Elements of Musick displayd, or its Grammar, or ground-Work made easy; rudimental, practical, philosophical, historical and technical*; Londres, 1772, in-8°. La septième édition de la *Grammaire* est intitulée : *Musical grammar and Dictionary, or a general Introduction of the whole art of Music*; Londres, 1829, in-8°. A la fin de la deuxième édition de sa grammaire musicale, Tansur annonçait son intention de publier un livre intitulé : *The excellency of divine Musick; containing the original use of every portion included in the book of psalms*, etc.; il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. Dans une liste de traités de musique imprimés en Angleterre pendant le dix-huitième siècle, donnée par Burney, dans le quatrième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 687), on voit, avec le nom de *Tansur* un livre intitulé *Sound anatomised* : cet ouvrage n'appartient pas à *Tansur*, mais à Turner (voyez ce nom).

**TAPIA** (Martin DE), musicien espagnol, né à Soria, dans la Haute-Castille, vers 1540, fut bachelier de l'église de Burgos. Il a écrit un traité de musique sous ce titre : *Vergel de musica espiritual, especulativa y activa, donde se tractan los artes del canto llano, y contrapunto, en summa y en theorica*; Ossuna, 1570, in-4°. Ce livre est fort rare, même en Espagne. M. Brunet cite, dans la quatrième édition de son *Manuel du libraire* (t. IV, p. 394) un exemplaire de cet ouvrage, vendu à Paris en 1851, avec ces noms de lieu et de libraire : *En Burgos de Osmas, D. Fernando de Cordoba*; 1570, in-4°. Il faudrait

pouvoir comparer des exemplaires de ces deux villes pour décider s'il y a eu deux éditions dans la même année, ou si le frontispice de celle d'Ossuna a seulement été changé.

**TAPIA** (Jean DE), prêtre espagnol et protonotaire apostolique, fixé à Naples, vers le commencement du seizième siècle, a fondé dans cette ville, en 1537, le premier conservatoire de musique connu, sous le titre de *Conservatorio della madona di Loreto*, au moyen d'aumônes et de souscriptions qu'il recueillait lui-même en allant de porte en porte. Cette école a été le modèle de toutes celles du même genre qui se sont établies dans la même ville, à Venise, et ailleurs. Tapia mourut, à Naples, au mois de décembre 1543, suivant son épitaphe rapportée par le marquis de Villarosa (1), d'après la *Napoli sacra* de César d'Engenio (Naples, 1624).

**TAPRAY** (Jean-François), fils de Jean Tapray, organiste de la collégiale de Gray, naquit dans cette ville, en 1738. Dès l'âge de quatorze ans, il était organiste et maître de musique à Dôle ; à vingt-cinq ans, il devint organiste de la cathédrale de Besançon. En 1768, il quitta ce poste pour aller à Paris y remplir les mêmes fonctions à l'école militaire, et pour s'y livrer à l'enseignement du clavecin. Depuis cette époque jusqu'en 1801, il a composé et publié vingt-huit œuvres de sonates pour le piano et de chansons avec accompagnement; toutes ces compositions sont faibles de style et d'invention. En 1802, Tapray s'est retiré à Fontainebleau, où il a vécu jusqu'en 1819. On a aussi sous son nom une *Méthode de piano*, Paris, Pleyel, 1800. Les biographes qui le font naître à Naples et lui donnent pour maître Dominique Scarlatti ont été induits en erreur.

**TARADE** (....), bon violoniste, né dans un village près de Château-Thierry, entra à l'orchestre de l'Opéra en 1749, et y resta jusqu'en 1776. A cette époque, il prit sa retraite et alla vivre en province. On ignore l'époque de sa mort; mais on sait qu'il vivait encore en 1788. Il a composé un opéra-comique intitulé : *la Réconciliation villageoise* qui fut représenté, le 15 juillet 1765, à la Comédie italienne. Sa musique fut goûtée et l'on demanda l'auteur; mais quand on le vit paraître avec sa partition sous le bras, chacun se mit à rire, et Tarade se retira déconcerté.

**TARCHI** (Angelo), compositeur dramatique, et professeur de chant, naquit à Naples, en 1760, et fit ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà*, sous la direction de Tarantino pour le chant, et de Sala pour la composition. Il demeura treize ans dans cette école et y était encore lorsqu'il écrivit, en 1781, son premier opéra, intitulé *l'Architetto*, qui fut chanté par les élèves du Conservatoire, et que le roi de Naples fit ensuite représenter sur le théâtre de la cour, à Caserte. Deux ans après, il composa, pour le théâtre *Nuovo*, *la Caccia di Enrico IV*, opéra-bouffe qui fut bien accueilli par les Napolitains. Peu de temps après, il sortit du Conservatoire. Après avoir donné au théâtre du *Fondo* quelques opéras dont les titres sont maintenant oubliés, il partit pour Rome et y écrivit, pour le théâtre *Capranica*, l'opéra bouffe intitulé *I due Fratelli Pappamosca*, qui fut suivi de *Don Fallopio*, au théâtre *Valle*, en 1784. De Rome, il alla à Milan et y écrivit l'*Ademira* pour le théâtre de *la Canobbiana*. Appelé à Turin, en 1785, il y composa *Arianna e Bacco*, et dans l'automne de la même année, il donna, à Venise, *Ifigenia in Tauride*. Pendant l'année 1786, Tarchi fournit un de ces exemples de fécondité qu'on ne connaît qu'en Italie, car il écrivit dans l'espace de neuf mois, et dans quatre villes différentes, quatre opéras sérieux en trois actes chacun, savoir : *l'Ariarate*, pour le carnaval, à Milan; *Publio*, pour le printemps, à Florence; *Arminio*, dans l'été, à Mantoue, et enfin, *Demofoonte*, pour la foire de Crema. Puis il alla composer à Turin, pour le carnaval de 1787, *Il Trienfo di Clelia*, opéra sérieux, et donna au printemps de la même année, à Milan, *Il Conte di Saldagna* (1), qui fut joué avec succès à Paris, en 1790, par les fameux bouffons de la foire Saint-Germain. Dans l'été, Tarchi alla écrire à Mantoue l'*Artaserse*, et à l'automne, il donna, à Venise, *Paolo e Virginia*. A peine ce dernier ouvrage eut-il été représenté, qu'il courut à Rome pour y écrire *le Due Rivali*, opéra bouffe, pour le carnaval. Au printemps de 1788, il donna, dans la même ville, *le Mitridate*, une de ses meilleures partitions, puis il se rendit à Milan, et y composa l'*Antioco*.

Au commencement de 1789, Tarchi, dont les succès avaient étendu la réputation en peu de temps, fut appelé à Londres pour y écrire *Il Disertore*, qui fut suivi de l'*Alessandro nell' Indie*. De retour à Milan, il écrivit, pour le petit théâtre de Menza, près de cette ville, un opéra bouffe, intitulé *Lo Spazza-camino*.

(1) *Memorie dei Compositori di Musica del regno di Napoli* (pref. p. XI.)

(1) L'*Indice teatrale* de 1788 prouve que les biographes se sont trompés en plaçant cet ouvrage une année plus tard.

En 1790, il donna, à Venise, *l'Apoteose d'Ercole*; à Vicence, l'*Ezio*; à Rome, l'*Olimpiade*. En 1791, à Turin, *Giulio Sabino*; à Paris, où le succès du *Conte di Saldagna* l'avait fait appeler, il écrivit *Don Chisciotto*; puis il retourna à Milan pour y donner l'*Adrasto*, opéra sérieux, au carnaval de 1792. Dans la même année, il écrivit, à Mantoue, *Isacco*, oratorio; à Florence, *Ester*; à Venise, *la Morte di Nerone*. En 1793, à Turin, l'*Alessandro nell' Indie*, avec une nouvelle musique; à Bergame, pour la foire, *Lo Stravagante*, opéra-bouffe. Pendant un voyage qu'il fit à Naples, après la représentation de cet opéra, il fut atteint d'une maladie grave qui lui fit suspendre ses travaux pendant la plus grande partie de l'année 1794. Au mois de septembre, il se rendit à Milan, et y écrivit *le Danaidi*, qui furent représentées le 26 décembre. A l'automne de 1795, il donna dans la même ville *l'Impostura dura poco*. En 1796, il écrivit pour Plaisance, *Il Ciro riconosciuto*. Son dernier ouvrage composé en Italie fut *la Congiura Pisoniana*, jouée à Milan pendant le carême de 1797. La guerre, qui désolait alors ce pays, ayant ruiné toutes les entreprises de théâtre, Tarchi prit la résolution d'aller chercher à Paris d'autres ressources pour son talent. Il y arriva dans l'été de 1797, et composa, pour l'Opéra-Comique et pour le théâtre Feydeau, les ouvrages suivants : 1° *Le Cabriolet jaune*, en un acte, joué en 1798, et qui ne réussit pas. 2° *Le Trente et Quarante*, en 1799, jolie pièce de Duval dont la musique était très-faible et qui dut surtout son succès au jeu d'Elleviou et de Martin (voyez ces noms). 3° *Aurore de Gusman*, en 1799, tombée à la première représentation 4° *D'auberge en auberge*, en trois actes, jouée au théâtre Feydeau, en 1800, le meilleur ouvrage français de Tarchi. 5° *Une Aventure de Saint-Foix*, en un acte, 1802, tombée à la première représentation. 6° *Astulphe et Alba*, en deux actes, 1802, qui ne réussit pas. Bientôt dégoûté de travailler dans une langue dont il ne saisissait pas le caractère lyrique, Tarchi borna le reste de sa carrière à l'enseignement du chant et de la composition. Il mourut à Paris, le 19 août 1814, complétement oublié de ses compatriotes comme du public français. On trouve en manuscrit, dans la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, une messe à quatre voix et orchestre pour le dimanche de *Lætare*, et un *Credo* à quatre voix avec instruments, de la composition de Tarchi. L'abbé Santini, de Rome, possède un *Stabat mater* en italien, pour deux sopranos et instruments, composé par Tarchi. Les partitions de *Trente et Quarante* et *D'auberge en auberge* ont été publiées à Paris. Ce dernier ouvrage a été traduit en allemand, et publié en partition pour le piano, sous le titre : *Von Gasthof zu Gasthof*; Hambourg, Cranz, et à Vienne, avec le titre *les Deux Postes* (*Die zwei Posten*).

**TARDITI** (Paul), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de Saint-Jacques-des-Espagnols, dans cette ville, et occupait encore cette place en 1620. Le 26 janvier 1610, il avait été nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, mais il n'avait point accepté cet emploi. M. l'abbé Santini, de Rome, possède beaucoup de compositions de ce maître pour l'église, à huit voix. On a publié de sa composition *Villote alla padovana a quattro voci; Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1597, in-4°. Tarditi fut un des premiers maîtres romains qui adoptèrent le style *recitativo* mis en vogue à Florence et à Mantoue par Peri, Caccini et Monteverde. Il n'eut de prédécesseur en ce genre à Rome que Paul Quagliati (voyez le discours de P. Della Valle, intitulé : *Della musica dell' età nostra*, dans le deuxième volume des œuvres de J.-B. Doni, p. 251).

**TARDITI** (Horace), compositeur de l'école romaine, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Forli, dans les États romains; il occupait cette place en 1659; puis il eut une position semblable à la cathédrale de Faenza. Il vivait encore dans cette ville en 1670. La bibliothèque de l'école communale de musique de Bologne, provenant du P. Martini, possède les ouvrages de la composition de cet artiste dont voici la liste : 1° *Messe a quattro e cinque voci in concerto, con una Laudate in fine concertata a tre voci, due violini e un' chitarone; in Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1639, in-4°. 2° *Messa e Salmi concertati a quattro voci*, op. 10; *ibid.*, 1640. 3° *Messe a cinque voci concertate, parte con stromenti, parte senza, con alcuni Salmi a* 3, 4 *e* 5 *voci concertati*, op. 27; *ibid.*, 1648, in-4°. 4° *Messe a tre e quattro voci in concerto; libro terzo*, op. 32; *ibid.*, 1650, in-4°. 5° *Messa e Salmi a* 2 *voci*, op. 39; *Bologna, Jac. Monti*, 1668, in-4°. 6° *Il secondo libro di Mottetti concertati a* 1, 2, 3, 4 e 5 *voci co'l basso per l'organo, con una Messa e Salmi a* 5 *voci in concerto; Venetia, Aless. Vincenti*, 1625. 7° *Il terzo libro de' Mottetti*

*a 2 e 3 voci in concerta*, op. 7; *ibid.*, 1638 (c'est une réimpression). 8° *Il quarta libro de' Mottetti a 2, 3 e 4 voci in concerto, con le Litanie della B. V. a 4 voci concertati*, op. 13; *ibid.*, 1637. 9° *Motetti a 2 e 3 voci concertati, libro sesto*, op. 31; *ibid.*, 1651 (c'est une réimpression). 10° *Mottetti e Salmi a 2 e 3 voci concertati co'l basso per l'organo*, op. 22; *ibid.*, 1645. 11° *Mottetti, Salmi e Inni a una voce e a 2 a 3 voci concertati, parte con violini e tiorba, e parte senza*, op. 30; *Venetia, Gardane*, 1650. 12° *Mottetti a 2 e 3 voci, libro 10°*, op. 31; *Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1651. 13° *Mottetti e Salmi a 3 e 4 voci concertati, parte con violini e parte senza, con una Messa a 4 voci ed un* Laudate pueri *a voce sola con due violini*, op. 33; *ibid.*, 1652. 14° *Il decimo terzo libro de' Mottetti a 3 voci cancertati*, op. 34; *ibid.*, 1654. 15° *Il decimo quinta libro de' Mottetti a 2 e 3 voci con violini, ed una Messa concertata a 3 voci co'l basso per l'organo*, op. 36; *ibid.*, 1663. 16° *Mottetti a voce sola con violini*, op. 41; *Bologna, Giacomo Monti*, 1670. 17° *Il seconda libro de' Mottetti a voce sola con violini*, op. 43; *ibid.*, 1670. J'ai vu citer dans des catalogues le troisième et le quatrième livre de motets à voix seule, mais sans indication de lieu et de date. 18° *Concerta a musiche da chiesa, Mottetti a 2, 3, 4 e 5 voci, Salmi a 5 voci, Litanie della B. V. a 5 voci; Venetia, Vincenti*, 1641. 19° *Salmi a 8 voci co'l organo*, op. 28; *ibid*, 1649. 20° *Salmi di compietà e Litanie della B. V. a 4 voci, con le quattro Antifone a 3 voci*, op. 24; *ibid.*, 1647. 21° *Litanie della B. V. a 3, 4 e 5 voci concertati, con le quattro Antifone a tre voci e 2 violini, alcuni Mottetti a 3 voci, e Te Deum concertato a 4 voci*; ibid., 1644. 22° *Madrigali a 5 voci con alcuni a 3 in fine*, op. 14; *ibid.*, 1639. 23° *Canzonette amorose a 2 e 3 voci*; ibid., 1647.

**TARENNE** (Georges), littérateur français, vécut à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Recherches sur le Ranz des vaches, avec musique*; Paris, Louis, 1813, in-8° de soixante-douze pages.

**TARNOWSKI** (Alexandre), violoniste et compositeur, né à Wilna (Lithuanie), en 1812, eut pour maître de violon un professeur de cette ville, nommé *Reutt*. En 1832, il se rendit à Paris et y reçut quelques leçons d'Habeneck. Fixé ensuite à Clermont-Ferrand, il y vit encore (1864), et y a formé de bons élèves. Lié d'amitié avec le compositeur Onslow, M. Tarnowski était chargé par lui de la partie de premier violon dans l'exécution de ses nouveaux ouvrages. On a publié de cet artiste : 1° Fantaisie pour violon sur une romance de *Guido et Ginevra*. 2° Fantaisie sur les motifs d'*Il Trovatore*. 3° Fantaisie sur les motifs de l'*Étoile du Nord*. 4° Polka pour piano. 5° Grande valse *idem*. M. Tarnowski dirige l'orchestre de la Société philharmonique de Clermont-Ferrand.

**TARONI** (Antoine), chanoine de l'église Sainte-Barbe, à Mantoue, et compositeur, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Madrigali a 5 voci*; Venise, 1612. 2° *Messe a capella a 5 voci*; ibid., 1646. Entre deux productions publiées à des dates si éloignées, il en a paru sans doute d'autres qui me sont inconnues.

**TARTAGLINI** (Hippolyte), né à Modène, en 1539, fut organiste de Saint-Pierre et de plusieurs autres églises de Rome. Il fut élu maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, le 10 octobre 1575. La protection du cardinal Farnèse lui fit obtenir la qualité de citoyen romain. Ce fut aussi à ce prélat qu'il dut l'honneur d'être décoré du titre de chevalier de l'Éperon d'or. Appelé à Naples vers la fin de 1577, il y fut mis en possession de la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il y mourut en 1580, à l'âge de quarante et un ans. Cet artiste fut considéré comme un des musiciens les plus distingués de son temps. Il passe pour avoir été un des premiers auteurs de messes et de motets à trois et à quatre chœurs. On trouve un madrigal à cinq voix de la composition de Tartaglini dans le recueil intitulé : *Dolci Affetti, Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma*; Rome, Alexandre Gardane, 1585. Tartaglini publia un livre de Madrigaux à Rome, chez le même imprimeur, en 1576. Il y en a eu une seconde édition en 1588.

**TARTINI** (Joseph), né à Pirano, en Istrie, le 12 avril 1692, commença ses études chez les oratoriens de sa ville natale, et fort jeune encore fut envoyé à Capo-d'Istria, pour les achever au collége appelé *Dei Padri delle scuole*. Il y reçut les premières leçons de musique et de violon, et acquit dans l'art de l'escrime une habileté remarquable. Ses parents le destinaient à entrer dans un couvent de franciscains; mais rien ne put vaincre la répugnance de Tartini pour cet état. Déjà il

avait atteint sa dix-huitième année lorsqu'on prit le parti de l'envoyer à l'université de Padoue pour y étudier la jurisprudence. Sa rare intelligence lui rendit cette étude si facile, qu'il lui restait beaucoup de temps pour se livrer à son goût passionné pour l'escrime. Malheureusement sa fréquentation habituelle des salles d'armes, et sa confiance dans son habileté, lui donnèrent l'humeur querelleuse, et lui attirèrent quelques duels qui eurent du retentissement. Dégoûté d'études sérieuses, il avait pris la résolution d'aller s'établir à Paris ou à Naples, et d'y faire sa profession de l'art des armes; l'amour que lui inspira une jeune demoiselle de Padoue, parente du cardinal Georges Cornaro, évêque de cette ville, le fit ensuite renoncer à ce projet. Il l'avait épousée en secret; mais bientôt cette union fut connue; les parents de Tartini, irrités de sa conduite, lui retirèrent les secours qu'ils lui accordaient précédemment; et pour comble de maux, le cardinal mit la justice à sa poursuite, sous l'accusation de séduction et de rapt. Prévenu à temps du danger qui le menaçait, Tartini s'enfuit vers Rome, laissant sa femme à Padoue, sans l'informer du lieu de sa retraite. Arrivé à Assise, il y rencontra un moine de Pirano, son proche parent, qui était sacristain du couvent des minorites de cette ville, et qui, touché de ses malheurs, consentit à lui donner un asile dans le monastère. Tartini resta caché pendant deux ans, mettant à profit sa retraite forcée par une étude incessante du violon. Le Père Boemo, excellent organiste du couvent, lui donna des leçons d'accompagnement et de composition qui complétèrent son éducation musicale. Ces douces occupations, le calme qui régnait autour de lui, enfin les pratiques religieuses auxquelles il prenait part, opérèrent alors une heureuse révolution dans le caractère de Tartini, et de violent qu'il était, le rendirent doux et modeste.

Un événement imprévu vint tout à coup mettre un terme à sa retraite forcée, et le rendre à sa famille. Un jour de fête, il exécutait un solo de violon, dans le chœur de l'église, lorsqu'un coup de vent dérangea le rideau qui le dérobait aux regards du public. Un habitant de Padoue, qui se trouvait dans l'église, le reconnut et divulgua le secret du lieu où il s'était retiré. Mais dans l'espace de deux années, les dispositions de l'évêque de Padoue avaient changé à l'égard de Tartini; il fut permis à l'artiste de retourner dans cette ville et de se réunir à sa femme. Peu de temps après, il partit avec elle pour Venise, où il entendit le célèbre violoniste Veracini, de Florence. Le jeu hardi et rempli de nouveautés de ce virtuose l'étonna et lui fit apercevoir de nouvelles ressources pour son instrument. Ne voulant pas entrer en lutte avec cet artiste, dont il ne pouvait se dissimuler la supériorité, il s'éloigna de Venise le lendemain, envoya sa femme chez son frère, à Pirano, et se retira à Ancône, où il se livra avec ardeur à de nouvelles études. Depuis cette époque (1714), il se fit une manière nouvelle, et par de constantes observations établit les principes fondamentaux du maniement de l'archet qui, depuis lors, ont servi de base à toutes les écoles de violonistes d'Italie et de France. Ce fut alors qu'il fit la découverte du phénomène du *troisième son*, ainsi appelé parce que des tierces parfaitement justes exécutées sur le violon font entendre un son grave à la tierce inférieure de la note la plus basse des deux, qui forme avec elles un accord parfait. C'est ce phénomène qu'il prit plus tard pour base d'un nouveau système d'harmonie.

En 1721, Tartini fut nommé violon solo et chef d'orchestre de la chapelle de Saint-Antoine de Padoue. Cette chapelle était alors composée de seize chanteurs et vingt-quatre instrumentistes; elle passait pour une des meilleures de l'Italie. Deux ans après, le virtuose fut appelé à Prague pour les fêtes du couronnement de l'empereur Charles VI; il s'y rendit avec le violoncelliste Antoine Vandini, son ami, et tous deux acceptèrent les offres avantageuses qui leur furent faites par le comte de Kinsky, pour qu'ils entrassent à son service. Ils y restèrent pendant trois ans, puis ils retournèrent à Padoue. Depuis ce temps, rien n'a pu décider Tartini à s'éloigner de cette ville : il refusa toujours les propositions avantageuses qui lui furent faites pour qu'il entrât au service de princes étrangers. Le reste de sa longue carrière s'écoula paisiblement dans l'étude, la composition et l'enseignement. En 1728, il avait établi à Padoue une école de violon qui devint célèbre dans toute l'Europe, et d'où sortirent une multitude de violonistes distingués, parmi lesquels on cite Nardini, Pasqualino Bini, Alberghi, Dominique Ferrari, Carminati, Capuzzi, madame de Sirmen, et les violonistes français Pagin et Lahoussaye. Le caractère acariâtre de sa femme ne le rendait pas heureux; mais il eut toujours avec elle une patience, une douceur inaltérables. Depuis 1722 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire dans l'espace de quarante-huit ans, il conserva sa place de premier violon à l'église Saint-Antoine de Pa-

done; mais dans les dernières années, il n'en remplissait plus les fonctions. Cette place ne lui rapportait que quatre cents ducats (environ seize cents francs); mais il n'était obligé de jouer qu'à quelques grandes fêtes, chaque année. Cette place, le produit de ses leçons, et quelques biens qu'il tenait de sa famille, lui composaient un revenu suffisant pour vivre dans l'aisance. A l'âge de soixante-dix-huit ans, il fut atteint du scorbut : à la première nouvelle de cet accident, Nardini, son élève favori, partit de Livourne pour se rendre auprès de lui; il lui prodigua ses soins pendant sa maladie; mais le mal était incurable, et Tartini mourut le 16 février 1770. Il fut inhumé dans l'église Sainte-Catherine. Jules Meneghini, son successeur comme chef d'orchestre, lui fit faire un service funèbre dans l'église des Servites, où l'abbé Fanzago prononça son éloge, et la chapelle de Saint-Antoine exécuta en son honneur un *Requiem* composé par le P. Valotti.

Tartini n'a pas moins contribué au perfectionnement de l'art de jouer du violon par ses compositions pour cet instrument, que par les élèves qu'il a formés. Son style est en général élevé, et ses idées ont de la variété. Son harmonie a de la pureté sans sécheresse. Aucun instrumentiste célèbre n'a montré autant de fécondité que lui. Son premier ouvrage parut, en 1734, à Amsterdam, chez Roger; il consiste en douze concertos pour violon, avec accompagnement de deux violons, viole, violoncelle et basse continue pour le clavecin, divisés en deux livres, et a pour titre : *Sei concerti composti e mandati da G. Tartini a Gaspari Visconti. Opera 1*a*. Lib. 1 e 2.* Trois concertos extraits de cet œuvre ont été publiés quelques années après à Paris, sous ce titre : *Tre concerti a cinque voci da Gius. Tartini.* Lib. 1e. Blainville (*voyez* ce nom) a tiré aussi de ce même œuvre trois autres concertos, en y ajoutant deux parties de viole, d'après la basse continue chiffrée, et les a publiés à Paris sous le titre de : *Concerti grossi, composti dell' Opera prima di Gius. Tartini.* Il existe un autre ouvrage de Tartini qui porte le numéro d'œuvre premier; il a pour titre *Sonata (XII) a violino, e violoncello* o *cembalo dedicate a sua Eccellenza il signor Girolamo Ascanio Giustiniani di Giuseppe Tartini. Opera prima*; Paris, Leclere, chez madame Boivin (gravé par Hue). En général, il ne faut pas attacher trop d'importance aux numéros d'œuvres des anciens auteurs, parce qu'ils étaient souvent classés arbitrairement par les éditeurs ou contrefacteurs. Ce désordre est surtout remarquable dans la multitude d'éditions des œuvres de Haydn. En ce qui concerne Tartini, on voit que la série des œuvres publiés à Paris, chez Leclere, se rapporte particulièrement aux sonates. Les douze sonates citées ci-dessus sont aussi publiées à Amsterdam, chez Le Cène, comme œuvre premier. Le second œuvre de Tartini, formé de six sonates pour violon, avec violoncelle ou basse continue pour le clavecin, a été gravé à Rome, en 1745. Ces sonates ont été gravées à Paris et à Amsterdam sous le même numéro. Or, ces mêmes sonates, dédiées par Tartini à *Guglielmo Fegeri*, sont réunies à six autres, avec la même dédicace, et publiées comme œuvre troisième, sous ce titre : *XII Sonata a violino e basso* (la basse n'est pas chiffrée), *dedicate al Signor Guglielmo Fegeri da Giuseppe Tartini. Opera terza;* Paris, Leclere, etc. L'œuvre quatrième a été publié à Paris, chez Venier, sous ce titre : *Sei concerti a violino solo, due violini, viola e violoncello* o *cembalo di concerto*, op. 4a. Ce même numéro d'œuvre quatrième est donné à *VI sonates* à violon seul avec la basse continue, composées par M. *Giuseppe Tartini di Padoa*, dédiées à M. Pagin. OEuvre IV; Paris, Leclere, etc. L'œuvre cinquième, composé de six sonates à violon seul et basse continue, dédiées aussi à Pagin, a paru à Paris, chez Leclere, en 1747. L'œuvre sixième, formé de six sonates semblables, a été publié à Paris, aux mêmes adresses et au bureau du *Journal de musique*, en 1770. Six autres sonates, formant l'œuvre septième, et, enfin, six autres du même genre, œuvre neuvième, ont été gravées à Paris, par mademoiselle Bertin. L'œuvre huitième a pour titre: *Sei Sonata a tre, due violini col basso del sig. Giuseppe Tartini di Padoa;* op. VIII. Gravé par mademoiselle Bertin; Paris, chez M. Mcaupetit, l'éditeur, etc., madame Boivin, M. Leclere, mademoiselle Castagneri. Ces sonates sont très-petites. On connaît aussi de Tartini un recueil pour le violon publié à Amsterdam, sous le titre de *l'Arte dell' arco*, dont Cartier a publié, à Paris, une nouvelle édition intitulée : *l'Art de l'archet.* A l'égard des éditions publiées des concertos de Tartini, M. Farrenc a bien voulu me fournir les indications suivantes : 1° *Concerti* (III) *a cinque con violino obligato del Sig. Giuseppe Tartini. Libro 1°*; Paris, chez madame Boivin, M. Leclere, M. Castagneri, M. Lainé. Au bas du frontispice, on lit : *In Urbino nella stamperia di Carlo Gio Francesco Tessarini.* 2° *VI concerti a otto stromenti, a violino principale, violino primo, violino secondo, violino primo di ri-*

*pieno, violino secondo di ripieno, alto-viola, organo e violoncello obligato, del S. Giuseppe Tartini di Padoa. Opera seconda; Stampato a spese di Gerhardo Frederico Witvogel a Amsterdam.* 3° *Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello, composti e mandati per il Signor Giuseppe Tartini di Padoa. Opera prima, libro secondo; Amsterdam a spese di Michele Carlo Le Cene.* 4° *Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello del Sig. Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti. Opera prima, libro terzo; Amsterdam a spese di Michele Carlo Le Cene.*

Indépendamment de ces compositions, Tartini laissa en manuscrit, à sa mort, *quarante-huit sonates* pour violon et basse, *un trio* pour deux violons et basse, et *cent vingt-sept concertos* pour violon solo, deux violons, viole et basse continue d'accompagnement. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède des copies manuscrites d'une grande partie de ces ouvrages. Parmi ces compositions se trouve la fameuse *Sonate du Diable,* dont on a publié plusieurs éditions depuis environ 1805. L'astronome Lalande tenait de Tartini lui-même l'anecdote de l'origine de cette sonate, et l'a rapportée en ces termes dans la relation de son voyage en Italie (t. IX, p. 55) : « Une nuit, en 1713, medit-» il, je rêvais que j'avais fait un pacte, et que » le diable était à mon service ; tout me réus-» sissait à souhait, mes volontés étaient tou-» jours prévenues, et mes désirs toujours sur-» passés par les services de mon nouveau » domestique. J'imaginai de lui donner mon » violon pour voir s'il parviendrait à me jouer » de beaux airs : mais quel fut mon étonne-» ment, lorsque j'entendis une sonate si sin-» gulière et si belle, exécutée avec tant de su-» périorité et d'intelligence, que je n'avais » même rien conçu qui pût entrer en paral-» lèle ! J'éprouvais tant de surprise, de ravis-» sement, de plaisir, que j'en perdais la respi-» ration : je fus réveillé par cette violente » sensation ; je pris à l'instant mon violon, » espérant de retrouver une partie de ce que » je venais d'entendre ; mais ce fut en vain : » la pièce que je composai alors est à la vérité » la meilleure que j'aie jamais faite, et je l'ap-» pelle encore *la Sonate du Diable ;* mais elle » est si fort au-dessous de ce qui m'avait » frappé, que j'eusse brisé mon violon et » abandonné pour toujours la musique, si » j'eusse été en état de m'en passer. » Cette anecdote a fourni à Panseron (voyez ce nom) le sujet d'une pièce de chant avec violon obligé, intitulée : *le Songe de Tartini,* qui a eu beaucoup de succès. Tartini composa un *Miserere* concerté à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à huit voix, qui fut exécuté à la chapelle pontificale de Rome, le mercredi saint de l'année 1768, devant le pape Clément XIII ; mais loin de mériter les louanges que le baron Augustin Forno de Palerme lui a données dans l'éloge de Tartini, ce morceau fut trouvé si faible, qu'on résolut unanimement de ne plus l'exécuter, et qu'il n'a plus été entendu depuis lors.

Tartini s'est beaucoup occupé de la théorie de la musique et particulièrement de l'harmonie. Le phénomène du troisième son, qui l'avait frappé en 1714, et qui a été remarqué plus tard par Romieu et par Sorge (voyez ces noms), était devenu l'objet de ses méditations, et le conduisit à la création d'un système d'harmonie qu'il exposa dans un livre intitulé *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia* (Padoue, 1754, in-4° de cent soixante-quinze pages). Ce livre est divisé en six chapitres dont le contenu est : 1° Des phénomènes harmoniques, de leur nature et de leur usage ; 2° du cercle, de sa nature et de son usage ; 3° du système musical, des consonnances, des dissonances, leur nature, leur définition ; 4° de l'échelle diatonique, du genre musical pratique, de son origine, de son usage et de ses conséquences ; 5° des modes et des tons anciens et modernes ; 6° des intervalles et des modulations de la musique moderne. Un des phénomènes les plus remarquables des inconséquences de l'esprit humain se manifeste dans ce livre ; car on y voit un homme, initié à tous les secrets de son art, chercher en dehors de la constitution de cet art les principes qui lui servent de base, et s'épuiser en efforts infructueux pour les abstraire d'une physique incertaine et de calculs dont il ignorait le mécanisme. Rebutés par l'obscurité qui règne dans tout l'ouvrage, les critiques ont reproché à Tartini de n'avoir pas présenté ses idées d'une manière assez lucide, et ont attribué le défaut de clarté qu'ils y remarquaient aux formes de son style. Avec plus d'attention, ils auraient vu que l'obscurité est dans les idées mêmes, et que si les aperçus ingénieux ne manquent pas dans le système que l'auteur s'est efforcé de coordonner, la liaison rigoureuse n'existe pas entre eux, enfin, que les conséquences qu'il en tire

n'ont point de solidité (1). Le système de Tartini est précisément l'opposé de celui de Rameau, car il part des harmoniques pour remonter au son grave, au moyen du phénomène du troisième son, tandis que l'harmoniste français suit une marche inverse. Il suit de là que le système de Tartini manque de base pour la génération des accords, et qu'il ne peut parvenir à la belle théorie du renversement, découverte par Rameau. Cette seule considération démontre la supériorité des travaux de celui-ci, sous le rapport de la didactique pratique : elle n'a point été aperçue par J.-J. Rousseau, dans l'analyse erronée qu'il a faite de la théorie de Tartini, à l'article *Système* de son *Dictionnaire de musique*, ni par d'Alembert, dans son article *Fondamental*, de l'Encyclopédie (2).

Prony a donné l'explication suivante du phénomène du troisième son découvert par Tartini, et de l'erreur où il est tombé à ce sujet : « Tartini a remarqué qu'en faisant en» tendre ensemble deux sons voisins quelcon» ques pris parmi ceux que rendaient les sous» divisions 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., d'une » corde, sous une tension constante, on enten» dait en même temps un troisième son, en» gendré par les deux autres, et qu'il a jugé » être le son 1/2. Tartini a été trompé par » l'identité des octaves, et a pris pour le son 1 » de la corde entière, le son 1/2 de sa moitié, » qui est l'octave du précédent. La production » de ce troisième son a pour cause infiniment » probable les coïncidences des vibrations des » deux sons générateurs ; coïncidences qui, » pendant un temps donné, sont en nombre » égal à celui des vibrations de la corde 1, pen» dant le même temps. » (*Mécanique analytique*, deuxième partie, § 1257.) Cette explication est conforme à celle que Lagrange a donnée du même phénomène dans les Mémoires de l'Académie de Turin (ann. 1759, t. I, p. 103). Cet illustre géomètre a démontré dans le même mémoire que le phénomène de la production des sons harmoniques, par la résonnance d'un corps sonore grave, et celui de la production d'un son grave par la résonnance de deux sons aigus, sont identiques par leur principe, qui n'est autre que la coïncidence des nombres harmoniques des vibrations.

Serre, de Genève, a fait une très-bonne critique du livre de Tartini dans les *Observations sur le principe de l'harmonie* (pages 109-169), et a démontré à la fois la fausseté des principes du système, et l'impossibilité de leur application dans la pratique. Soit que Tartini eût eu dès lors connaissance de cette critique, soit qu'il l'ignorât encore, il essaya d'expliquer les points de son système dont l'obscurité ou l'incohérence avaient été signalées, et fit paraître dans ce dessein un écrit qui a pour titre : *De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (Padova, 1767, in-4° de cent vingt pages). Toutefois, ses efforts n'aboutissent pas dans cet ouvrage à l'objet qu'il s'était proposé, car l'obscurité n'y est pas moins grande que dans le premier traité, et les contradictions n'y sont pas moins fréquentes. C'est dans cette dissertation qu'il réclame (p. 36) la priorité de la découverte du troisième son, contre les prétentions de Romieu (voyez ce nom). Au reste, dès 1700, Sauveur (voyez ce nom) en avait trouvé le principe, comme celui de tous les phénomènes harmoniques du même genre. Dans la même année, Tartini fit paraître une faible réfutation de la critique de Serre, dans un écrit intitulé : *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Le Serre di Ginevra, in Venezia*, 1767, in-8° de soixante-quatorze pages. L'ensemble du système de Tartini a été l'objet d'une réfutation algébrique dans le discours préliminaire du nouveau système de Mercadier de Belestat (voyez ce nom). Une analyse de ce même système se trouve dans les *Notices hebdomadaires* de Hiller (ann. 1767, p. 68, 73 et 81), et Scheibe en a donné une autre dans son *Traité de la composition musicale* (p. 563-579). Ce dernier assure que, dans l'impossibilité de rédiger ses idées et de les mettre en ordre, Tartini s'est servi de la plume de P. Colombo, professeur de physique à l'université de Padoue ; mais il a confondu le traité de musique avec un livre sur les raisons des nombres et les proportions numériques des intervalles dont il sera parlé plus loin. Tartini, à la demande de son élève, mademoiselle Lombardini, connue plus tard sous le nom de *madame de Sirmen* (voyez ce nom), lui écrivit une lettre concernant les principes de l'art de jouer du violon, qui a été

(1) Voyez l'analyse du système de Tartini dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paris, 1841, p. 93-102, et dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1840, pages 535-538).

(2) Le prince de la Tour et Taxis a fait voir que Rousseau n'a rien entendu au système de Tartini, dans un écrit intitulé : *Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini. In Venezia*, 1769, *appresso Antonio de Castro, alla libreria della Costanza*, in-8° de quinze pages.

publiée quelques mois après sa mort dans l'*Europa letteraria* (année 1770, tome V, part. II, p. 74 et suiv.), sous ce titre : *Lettera alla signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino*. Ce petit écrit fut publié séparément dans la même année, à Venise, une demi-feuille in-8°. Burney en a donné une nouvelle édition à Londres, en 1771, avec une traduction anglaise, sous ce titre : *Tartini's Letter to signora Lombardini (afterwards Signora Syrmen); published as an important Lesson to performers on the violin*; Londres, in-8°. Il a paru une deuxième édition de cette traduction, avec le texte italien, à Londres, chez R. Bremner, 1779, deux feuilles in-4°. Fayolle l'a fait réimprimer à la suite de sa notice sur Tartini, avec une traduction française, dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti* (Paris, 1810, in-8°). Henri-Léopold Rohrmann, d'abord organiste au monastère d'Isenhagen, près de Celle, puis organiste à Hanovre, en a publié une traduction allemande intitulée : *Brief an Magdelein Lombardini enthaltend eine wichtige Lection für die Violinspieler*; Hanovre, 1786, in-4° de douze pages); mais, par une singularité qui n'a point été expliquée, cette traduction est la même qui se trouve dans la notice de Tartini que Hiller avait donnée, en 1784, dans ses *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler*, etc. (p. 278-285).

Tartini avait composé pour ses élèves une sorte de traité pratique des ornements employés de son temps dans la musique de violon; c'est cet ouvrage que l'abbé Fanzago a cité dans la note 24 (page 34) de la première édition de son éloge de Tartini, sous ce titre : *Lezioni pratiche pel violino;* mais le titre véritable de cet ouvrage est celui qu'on trouve dans le catalogue de Joseph Benzon (Venise, 1818, page 4) : *Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazions delle cadenze naturali e composte*. La Houssaye, élève de Tartini, avait apporté à Paris une copie de cet ouvrage, d'après laquelle Pietro Denis (*voyez* ce nom) en a donné une traduction française intitulée : *Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les différentes espèces de cadences*, etc.; Paris, de la Chevardière, 1782, in-8° de quatre-vingt-quatorze pages. Tartini avait en manuscrit un ouvrage intitulé : *Delle ragioni e delle proporzioni libri sei*, qu'il avait légué au P. Colombo, son ami, pour le revoir et le publier; mais ce professeur mourut avant d'avoir accompli sa tâche. On ignore où se trouve en ce moment le manuscrit original.

On a publié les éloges et notices de Tartini dont voici l'indication : 1° *Orazione delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova li 31 di marzo l'anno 1770*, par l'abbé Fanzago (*voyez* ce nom), in Padova, 1770, in-4° de quarante-huit pages. Cet éloge a été réimprimé avec celui du P. Vallotti sous ce titre : *Elogi di Giuseppe Tartini primo violonista nella cappella del Santo*, etc.; in Padova. C. Conzatti, 1792, in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages. 2° Notice sur Joseph Tartini par J.-A. Hiller, dans ses *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipsick, 1784, un volume in-8°, pages 267-285). 3° *Elogio di Tartini*, par Augustin Forno, de Palerme. Cet éloge se trouve dans les œuvres complètes de l'auteur (Naples, 1792, deux volumes in-12). 4° *Giuseppe Tartini, sua vita*, notice insérée dans le livre de Camille Ugoni intitulé : *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* (*Brescia, per Nic. Bettoni*, 1802 (tome I, pages 1-28). 5° Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Tartini, par Fayolle (dans l'ouvrage cité plus haut). Charles Calcinoto, de Padoue, a gravé le portrait de Tartini, in 4°, pour l'éloge de cet artiste par l'abbé Fansago; un autre portrait a été gravé à Londres, par Scheener, en 1787, et Fayolle en a fait graver un troisième, en 1810, d'après un dessin de Guérin.

**TASKIN** (Pascal), très-habile facteur de clavecins, né à Liége, vers 1730, se rendit jeune à Paris, et devint élève de François-Étienne Blanchet (*voyez* ce nom), dont il fut le successeur. En 1768, il substitua à la plume des sautereaux du clavecin et de l'épinette, dont l'usage était encore général en France, la peau de buffle, qui produisait un son moins sec. On trouve dans l'*Essai sur la musique* de Laborde (t. I, pages 346 et suivantes) un éloge emphatique de cette amélioration. Pascal Taskin eut le titre de *garde des instruments du roi*, depuis 1781 jusqu'à la chute de la royauté. En 1776, il construisit, à l'imitation des petits pianos anglais, un piano en forme de clavecin, sur lequel Vandermonde, Haüy et le baron de Dietrich firent un rapport à l'Académie des sciences. Taskin mourut à Paris, en 1793.

**TASKIN** (Henri-Joseph), fils de Joseph Taskin, neveu du précédent, et accordeur de clavecins de la cour, naquit à Versailles, en 1779. Dès l'âge le plus tendre, il se livra à l'étude du piano et de la composition. Plus tard, il fut connu comme un bon maître de piano à Paris, où il mourut en 1837. On connaît de sa composition seize œuvres parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 2; Paris, chez l'auteur. 2° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 5; *ibid.* 3° Caprice pour piano et violon; *ibid.* 4° Fantaisies pour piano seul, op. 3, 6; *ibid.* 5° Des thèmes variés *idem.*

**TAUBER** ou **TAUBERT** (J.-F.), flûtiste et compositeur, naquit en 1750, à Naumbourg, en Saxe, et fit ses études musicales sous la direction de Gœtze, à Dresde. Après avoir été quelque temps à l'Académie de Gœttingue, il entra au service du prince de Bernbourg. Une maladie de poitrine l'obligea, en 1801, à cesser de jouer de son instrument; il se retira à Ballenstadt, où il mourut au mois de mai 1803. On a gravé de sa composition : 1° Concertos pour la flûte, n°s 1 et 2; Leipsick, Peters. 2° Thèmes variés avec orchestre, op. 2, 3, 4; Manheim, Heckel.

**TAUBER** (Jean-Henri), savant danois, professeur, puis directeur de l'Académie de Sorau, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il a écrit en langue danoise une dissertation sur les arts du chant et du dessin, considérés comme des moyens de civilisation pour la jeunesse, en général, et en particulier pour les étudiants. Ce petit ouvrage a été imprimé séparément, et dans le même temps a été inséré dans *l'Iris*, journal littéraire publié par Paulsen (2me année, 1792, t. IV).

**TAUBER DE TAUBERFURT** (Charles, baron DE), conseiller de l'empereur d'Autriche au gouvernement de Grætz, mort le 6 janvier 1814, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber meine Violine* (Sur mon violon); Vienne, Kurzbœck, 1780, un volume in-8° de cent quatre-vingt-huit pages. Cet ouvrage est une fantaisie sur divers sujets de musique, de politique, de philosophie, d'esthétique, etc. On y trouve trois cent cinquante-deux réflexions d'un maître de chapelle dans le style didactique.

**TAUBERT** (Charles-Gottfried-Wilhelm, ou Godefroid-Guillaume), chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin, membre de l'Académie royale des beaux-arts de cette ville, membre honoraire de la Société des Pays-Bas pour les progrès de la musique, chevalier de plusieurs ordres, né à Berlin, le 23 mars 1811, est fils d'un ancien musicien de régiment, qui fut ensuite employé dans les bureaux du ministère de la guerre. Dès ses premières années, il s'exerça à jouer des airs populaires sur une petite flûte que possédait son père et fit connaître ainsi ses dispositions pour la musique. A l'âge de huit ans, il reçut de Neithardt (*voyez* ce nom) les premières leçons de piano, sans cesser toutefois de cultiver la flûte et le violon. A l'âge de douze ans, il devint élève de Louis Berger pour le piano, et pendant plusieurs années il reçut les leçons de cet artiste distingué. Vers le même temps, il entra au gymnase *Frédéric-Guillaume* pour y faire ses études littéraires. A l'âge de quatorze ans, il joua pour la première fois en public un concerto de Dussek et des variations de son maître sur l'air allemand *Schœne Minka* : ce premier essai de son talent fut heureux. Après avoir atteint sa seizième année, il quitta le gymnase et suivit les cours de l'université pendant cinq ans, bien qu'il fût résolu à ne point avoir d'autre carrière que celle d'artiste musicien. Ce fut aussi à la même époque qu'il étudia la théorie de l'harmonie et de la composition, sous la direction de Bernard Klein. Il se faisait entendre souvent en public, particulièrement dans les soirées musicales de Mœser, où il exécutait les concertos de Mozart et de Beethoven avec une délicatesse remarquable, qui est le caractère distinctif de son talent. Il donnait aussi beaucoup de leçons et son enseignement forma de bons élèves, parmi lesquels on remarque Th. Kullak, Alexandre Fesca, G. Schumann et L. Schlottermann. Plus tard, ses propres travaux de compositeur et la multiplicité de ses occupations dans les positions qu'il occupa l'obligèrent à cesser de se livrer à l'enseignement. Après quelques petites excursions en Poméranie et à Cassel, il visita Francfort-sur-l'Oder, en 1828, et y donna un concert, dans lequel il reçut un accueil sympathique du public. Vers 1830, Taubert publia ses premières compositions (œuvres 1 à 6), chez Brüggemann, à Halberstadt. Ses *Lieder* eurent particulièrement du succès à cause de la fraîcheur mélodique des idées. Sa première symphonie (en *ut* majeur), fut exécutée le 30 mars 1831, dans un concert périodique de Mœser. Le bon accueil fait à cet ouvrage détermina Devrient à écrire, pour le jeune compositeur, le livret de l'opéra intitulé *la Kermesse*, qui, représenté le 23 janvier 1832, fut bien reçu du public et s'est maintenu sur la scène allemande. Au mois de janvier 1833, Taubert fit un voyage à Leipsick et à Dresde.

Son concerto de piano (œuvre 18, en *mi* majeur) obtint un brillant succès dans la première de ces villes : il y fit entendre aussi plusieurs ouvertures. A Dresde, il fit entendre la musique qu'il avait composée pour le drame *Das graue Mannlein* (le Petit homme gris). En 1834, l'Académie des beaux-arts de Berlin nomma Taubert l'un de ses membres effectifs. Le 19 septembre de la même année, il fit représenter au théâtre royal son opéra romantique intitulé *Der Zigeuner* (le Bohémien). Le compositeur dirigea lui-même son ouvrage et ce fut son premier essai de la direction d'un orchestre : il y montra de l'habileté et reçut les félicitations de Mendelssohn. Le 30 novembre suivant, il épousa la sœur de la célèbre cantatrice Nanette Schechner. En 1836, Taubert fit un voyage en Angleterre, en Écosse, en Hollande et sur le Rhin : sous l'impression que lui avait laissée ce voyage, il écrivit son premier trio pour piano, violon et violoncelle (op. 32), ainsi que ses *Souvenirs d'Écosse*. En 1839, il fit un second voyage en Bavière et obtint à Munich un succès d'enthousiasme, en exécutant, dans un concert, le cinquième concerto de Beethoven (en *mi* bémol), et *la Campanella*, l'une de ses propres compositions les plus réussies.

Au mois de juin 1841, Taubert fut nommé chef-d'orchestre du Théâtre royal de Berlin. Il y fit représenter, au mois de février suivant, son opéra *Marquis und Dieb* (Marquis et voleur), et le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la position de directeur de musique du même théâtre et de la chapelle royale; il entra en possession de ces nouvelles et honorables fonctions, le 31 mai 1841. Dans la même année, il composa des cantates pour la fête du roi de Prusse et pour le centième anniversaire de l'Opéra de Berlin, et dans l'hiver suivant, il organisa les concerts de symphonie de la chapelle royale qui, depuis, ont acquis de la célébrité. Pendant les trois premières années, il en partagea la direction avec Mendelssohn et C.-W. Henning; mais ensuite il les dirigea seul. Les bénéfices de ces concerts, pour la caisse des veuves des musiciens de la chapelle, s'élevaient déjà, en 1861, à la somme considérable de cent mille thalers. En 1843, Taubert fut chargé par le roi de composer des chœurs pour la *Médée*, d'Euripide, Mendelssohn n'ayant pas accepté cette tâche. Plusieurs morceaux de cette composition ont été exécutés avec succès à Berlin, dans d'autres villes de l'Allemagne, et à Copenhague, en 1852. En 1844, Taubert fit exécuter son arrangement musical et humoristique du *Chat botté* de Tieck. Au mois de janvier 1845, il fut nommé maître de chapelle du roi. Sa symphonie en *la*, exécutée à Berlin, en 1840, n'y avait pas été goûtée; il n'en fut pas de même de sa symphonie en *fa* majeur, qu'il fit entendre le 9 février 1846, car celle-ci fut très-favorablement accueillie. Elle réussit également aux concerts du *Gewandhaus* de Leipsick, sous la direction de l'auteur. Au mois de mai de la même année, Taubert se rendit à Vienne, où il se fit entendre comme pianiste. Il y dirigea aussi trois représentations du *Freyschütz*, dans lesquelles chantait Jenny Lind, alors à l'aurore de sa grande renommée. Diverses compositions du même artiste remplirent les années suivantes, particulièrement sa symphonie en *si* mineur, qui fut exécutée le 6 mars 1850; son *Pater noster*, de Klopstock, qu'il dirigea à l'Académie de chant, au mois de janvier 1852, et son opéra intitulé *Joggeli*, joué sans succès le 9 octobre 1853, et qu'il fallut retirer après cinq représentations. Le 17 mars 1855, il fit entendre pour la première fois, dans le *centième* concert de la chapelle royale, sa symphonie en *ut* mineur, et dans la même année, il donna à Munich sa musique composée pour *la Tempête* de Shakespeare. A cette occasion, le roi de Bavière le félicita et lui envoya la croix de première classe de l'ordre de Saint Michel. Le dernier opéra de *Taubert* (jusqu'en 1861) est *Macbeth*, représenté à Berlin, le 16 novembre 1857.

Les ouvrages principaux de cet artiste distingué sont : I. Musique d'église. 1° Les psaumes 23 et 143, pour voix de *mezzo soprano* avec orgue ou piano, op. 65; Berlin, Trautwein. 2° Le psaume 123 pour un chœur de voix diverses, op. 86, en partition; *ibid.* 3° *Vater unser* (Pater noster), pour chœur, voix seule et orchestre, publié en partition pour le piano; *ibid.* II. Opéras. 4° *La Kermesse*, op. 7, partition réduite pour piano; Berlin, Trautwein. 5° *Der Ziegeuner* (le Bohémien), en quatre actes. 6° *Marquis und Dieb* (Marquis et voleur), en un acte; partition pour piano; *ibid.* 7° Fête théâtrale pour le centième anniversaire du théâtre royal de l'opéra (7 décembre 1842); *ibid.* 8° *Joggeli*, opéra en trois actes, op. 100, partition; Berlin, Bock. 9° Fête théâtrale pour le mariage du prince de Prusse (12 juin 1854). 10° *Macbeth*, opéra en cinq actes, en partition pour le piano; Berlin, Bock. III. Musique pour des drames. 11° Ouverture pour *l'Otello* de Shakespeare, exécutée dans des concerts. 12° *Le petit*

*Homme gris*, drame en cinq actes de Devrient. 13° Ouverture, chants et chœurs pour la *Médée*, d'Euripide, en partition pour le piano; Berlin. Trautwein. 14° Musique pour *le Chat botté*, de Tieck. 15° *Idem* pour *la Barbe bleue*, drame en cinq actes du même poëte, en partition pour le piano; Berlin, Bock. 16° Ouverture pour *Macbeth*, tragédie de Shakespeare. 17° *La Tempête*, drame de Shakespeare. 18° Quelques chœurs et chants pour différentes pièces. IV. Cantates. 19° Cantate pour la fête de la naissance du roi Frédéric-Guillaume IV. 19° Cantate pour une fête de Thorwaldsen, avec accompagnement d'instruments à vent et harpe, exécutée à l'Académie de chant de Berlin, le 1er juin 1844. 20° Cantate à la louange du célèbre sculpteur Rauch, pour chœur et orchestre, exécutée à l'Académie de chant, le 21 mars 1858. 21° Ode de fête pour le cinquantième anniversaire de l'Université de Berlin, pour un chœur d'hommes avec accompagnement d'instruments, exécutée dans l'église Saint-Nicolas, le 16 octobre 1860. V. Lieder. 22° Un très-grand nombre de pièces de ce genre, en recueils et détachés. VI. Musique instrumentale. 23° Cinq symphonies pour l'orchestre, dont on a gravé la première (en *ut* majeur), op. 31; Berlin, Schlesinger; la troisième (en *fa*), op. 69; Berlin, Trautwein; la quatrième (en *si* mineur), op. 80; Berlin, Bock, et la cinquième (en *ut* mineur), op. 113; Leipsick, Kistner. 24° Concerto pour piano et orchestre (en *mi* majeur), op. 18; Berlin, Schlesinger. 25° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 19; *ibid.* 26° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 32, 38; Berlin, Bock. 27° Sonate pour piano et violon, op. 1; Leipsick, Hofmeister; op. 15, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 104, Leipsick, Hofmeister. 28° Duo à quatre mains pour piano, op. 11; *ibid.* 29° Sonates pour piano seul, op. 4, *ibid.*; op. 20, *ibid.*; op. 21, *ibid.*, op. 35, Berlin, Bock; op. 44, Breslau, Leuckart; op. 114, Leipsick, Hofmeister. 30° Un très-grand nombre de pièces de tout genre pour le piano, rondos, variations, études, caprices, chants sans paroles, marches, pièces de fantaisie, etc. 31° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 73; Leipsick, Peters. 32° Deuxième *idem*, op. 93; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 33° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 130; Leipsick, Kistner.

**TAUBNER** (Antoine-Maurice), bon organiste de la Bohême, fut attaché comme violoniste à la chapelle du prince de Lobkowitz. Il dirigeait aussi la musique des églises des Ursulines et de Saint-Jean Népomucène, à Prague. Cet artiste vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On connaît de lui en manuscrit, à Prague, des messes, offertoires, motets et les oratorios dont les titres suivent : 1° *Raphidion humecté, ou le rocher Horeb frappé par la verge de Moïse*, etc., oratorio, 1741. 2° *La maison de Jacob souillée sept fois*, etc., *idem*, 1746. 3° *Le Fiancé délaissé dans la vigne d'Engaddi*, etc., *idem*, 1747. 4° *La Justification inadmissible des frères de Joseph, fils de Jacob*, Idem, 1748. 5° *Les Noces de l'Agneau*, etc., *idem*, 1754. 6° *Le Tombeau du Sauveur*, etc., *idem*, 1758.

**TAUBNER** (Jean-Charles-Frédéric), magister et pasteur à Wolkenstein, étudiait à l'université de Leipsick, en 1809. On a de lui une description du nouvel orgue placé dans l'église principale de Wolkenstein, en 1818; ce petit ouvrage a pour titre : *Nachricht von der neuen Orgel und der damit verbundenen Verschœnerung der Hauptkirche zu Wolkenstein im Jahre* 1818; Annaberg, Hasper, 1818, vingt-deux pages in-8°.

**TAUSCH** (François), clarinettiste distingué, naquit à Heidelberg, le 26 décembre 1762. Son père, Jacques Tausch, alors simple musicien à l'église de Heidelberg, entra deux ans après dans la chapelle électorale, à Manheim. Il fut le seul maître de son fils pour la musique et pour les instruments. Dès l'âge de quatre ans, le jeune Tausch apprit à jouer du violon; à huit, il se fit entendre en présence de l'électeur, dans un solo de clarinette, et dès ce moment il fut admis dans la chapelle. En 1777, il suivit la cour à Munich. Trois ans plus tard il accompagna Winter à Vienne, et pendant un séjour de six mois dans cette capitale, il perfectionna son talent; puis il retourna à Munich. Il y resta jusqu'en 1789, et ne quitta le service de l'électeur de Bavière que pour accepter les propositions du roi de Prusse, qui voulait le fixer à Berlin. En 1796, il fit un voyage à Hambourg, et y obtint un succès d'enthousiasme. De retour à Berlin, il y établit une société de musique qu'il dirigea pendant plusieurs années. Cet artiste estimable vivait encore en 1826, mais je n'ai pas de renseignements sur sa personne depuis cette époque. Dans les derniers temps, son embonpoint était devenu excessif. Tausch fut par son talent d'exécution le rival de Beer et de Stadler, ses contemporains; il y avait même plus de charme, de moelleux dans son jeu que dans celui de ces deux artistes. On a de sa composi-

tion : 1° Concerto pour clarinette principale, n° 1 ; Berlin, Hummel. 2° *Idem*, n° 2 (en *mi* bémol); Offenbach, André. 3° Andante et polonaise, *idem;* Leipsick, Peters. 4° Symphonies concertantes pour deux clarinettes, op. 26 et 27; Berlin, Schlesinger. 5° Duos pour deux clarinettes; *ibid.* 6° Trois *idem* pour clarinette et basson, op. 21 ; *ibid.* 7° Six quatuors pour deux cors de bassette et deux bassons, avec deux cors *ad libitum*, op. 5; Berlin, Dunker. 8° Six marches pour la garde prussienne, à 10 parties; Berlin, Schlesinger. 9° Cinq *idem* et un choral pour la garde russe; *ibid.*

**TAUSCH** (Jules), né à Dessau, le 15 avril 1827, y eut pour maître de piano un artiste nommé *Louis Fritsch*. En 1842, il entra dans l'école de Frédéric Schneider et y resta jusqu'en 1844. Il se rendit alors à Leipsick, où il devint élève du Conservatoire. Ses études étant terminées en 1846, il alla s'établir à Dusseldorf, où il se livra à l'enseignement du piano. En 1856, il fut nommé directeur de musique d'une société chorale de cette ville. Une ouverture de sa composition y a été exécutée. Il a publié des *Lieder* et plusieurs morceaux de piano.

**TAUSCHER** (Jean-Gottlieb), fut d'abord directeur de la justice à Waldenbourg, puis bailli à Lœssnitz, et mourut dans cette dernière place, en 1787. On lui attribue un petit ouvrage anonyme, intitulé : *Versuch einer Anleitung zu Disposition der Orgelstimmen nach richtigen Grundsætzen und zu Verbesserung der Orgeln überhaupt* (Essai d'une instruction sur la disposition des jeux de l'orgue d'après les meilleurs principes, et sur le perfectionnement de l'orgue en général); Waldenbourg, 1778, in-8° de soixante-dix-huit pages. On y trouve la description d'un nouveau soufflet inventé par les frères Wagner, facteurs d'orgues à Schmiedefeld, près de Suhla.

**TAUSIG** (Aloys), pianiste et compositeur, né à Prague, en 1820, n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il fixa sur lui l'attention par son habileté précoce sur son instrument. Ayant été conduit à Vienne, en 1831, il y reçut des leçons de Thalberg et fit de rapides progrès sous la direction de ce virtuose. En 1837, il fit un voyage en Allemagne et laissa, dans plusieurs villes de cette contrée, une impression très-favorable par l'élégance de son talent, particulièrement à Berlin, à Dessau et à Breslau. En 1838, il visita aussi Pétersbourg. De retour à Prague, il s'y livra à l'enseignement. Fixé à Varsovie, en 1840, il s'y maria dans la même année, et y devint un des professeurs de piano les plus recherchés. Plusieurs ouvrages de sa composition ont été publiés à Leipsick et à Varsovie. Parmi ces productions, on remarque : 1° Deux morceaux de salon pour le piano, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *La Sirène*, grande étude pour le piano, op. 6; *ibid.* 3° Grande fantaisie *idem*, op. 7; *ibid.* 4° *La Berceuse*, idem, op. 8; Varsovie, Friedlein.

*Charles Tausig*, fils de cet artiste, né à Varsovie, en 1841, et élève de son père, était déjà considéré, en 1858, comme un pianiste d'une rare habileté. Il a publié une grande fantaisie pour le piano, sous le titre allemand *Das Geisterschiff*.

**TAUWITZ** (Édouard), né à Glatz (Silésie), en 1814, fit ses études littéraires au gymnase de cette ville, puis il alla suivre les cours de droit à Breslau. Dès ses premières années, il avait montré un goût décidé pour la musique, et s'était livré à son étude au gymnase ainsi qu'à l'université. Il était encore étudiant à Breslau, lorsqu'il devint directeur d'une société de chant. Son amour pour l'art finit par lui faire abandonner la jurisprudence et lui fit accepter une place de professeur de musique à Wilna. En 1850, il fut appelé à Prague en qualité de chef d'orchestre du théâtre, et depuis lors, il s'est fixé dans cette ville. En 1844, il avait fait représenter, à Riga, *Bradamante*, opéra en trois actes, et deux ans après, il donna, dans la même ville, un opéra-comique intitulé *Schmolke und Bakel*, dont la partition pour le piano a été publiée à Breslau, chez Leuckart. On a de lui des *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 6; *ibid.*; six *idem*, deuxième recueil, *ibid.*; trois *idem*, op. 9, *ibid.*; trois *idem*, op. 11, *ibid.*; chanson de dragons *idem*, op. 13; *ibid.*; douze chansons de soldats pour un chœur d'hommes à quatre et cinq parties, op. 22; *ibid.*; des *Lieder* à voix seule avec piano, op. 8, 10, 15, 17 et 18, *ibid.*

**TAVARES** (Manuel), compositeur, né à Portalégre, en Portugal, y vivait vers 1625. Il fut d'abord chanteur dans la chapelle du roi Jean III, puis maître de chapelle à Murcie, en Espagne, et en dernier lieu à Cuença, où il mourut. Au temps où Machado écrivit sa *Bibliotheca Lusitana*, on conservait encore des messes, psaumes et motets en manuscrit, de la composition de Tavares, dans la Bibliothèque du roi de Portugal.

**TAVARES** (Nicolas), autre musicien portugais, né comme le précédent à Portalègre, vécut dans le même temps. Il fut

d'abord maître de chapelle à Cadix, puis à Cuença, où il mourut. Ses compositions étaient conservées dans la Bibliothèque du roi de Portugal, avant le tremblement de terre de Lisbonne.

**TAVELLI** (Louis), compositeur vénitien, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. On ne connaît de lui qu'un opéra intitulé : *Amor et Sdegno*, représenté, en 1726, au théâtre *Cassiano*, de Venise. Cet ouvrage fut joué d'abord sous le titre *Ottone Amante*.

Deux autres musiciens du nom de *Tavelli*, et probablement de la même famille, ont été attachés à la musique de la chapelle de Saint-Marc, à Venise; le premier, *Alvise Tavelli*, prêtre, fut organiste du second orgue, depuis 1707 jusqu'à 1720; l'autre, *François Tavelli*, fut ténor du chœur, à la même époque.

**TAVERNER** (Jean), organiste à Boston, dans le comté de Lincoln, en Angleterre, était en même temps choriste à l'église du Cardinal (maintenant l'église du Christ), à Oxford. Il vécut dans la première moitié du seizième siècle. Son attachement pour la religion protestante, alors nouvelle, le fit emprisonner, avec John Frith et quelques autres adhérents à la réforme, dans un souterrain qui servait à conserver du poisson salé. L'air qu'on respirait dans ce souterrain était si pernicieux, qu'un des prisonniers en fut asphyxié. Frith fut condamné au feu et brûlé à Smithfield, en 1533; mais Taverner, moins exalté que ses compagnons, et seulement accusé d'avoir caché quelques livres hérétiques sur les tablettes de l'école où il enseignait, protégé d'ailleurs par sa réputation de musicien très-habile, fut rendu à la liberté. On n'a point d'autres renseignements sur la vie de cet organiste, qu'il ne faut pas confondre avec un autre Jean Taverner, professeur au collége de Gresham, qui vécut dans le même temps et prit à Oxford ses degrés en musique, mais qui n'a rien produit de relatif à cet art. L'organiste de Boston a laissé de sa composition plusieurs messes et motets qui se trouvent en manuscrit dans l'école de musique d'Oxford, parmi d'autres compositions de musiciens antérieurs au temps de la réformation, et qui vécurent sous le règne de Henri VII. Burney en a extrait le motet *Dum transisset* à cinq voix sur le plain-chant, qu'il a publié dans son *Histoire générale de la musique* (tome II, pages 557-559), ainsi qu'un canon à trois voix, pris dans la messe de Taverner : *O Michael* (ibid., pages 560-562). Hawkins a aussi publié l'antienne à trois voix : *O splendor gloriæ*, du même musicien (*General History of the science and practice of music*, tome II, page 513). On trouve des motets de Taverner dans des recueils manuscrits du Muséum britannique, à Londres, cotés 179, 226 et 227.

**TAYBER** (Antoine), né à Vienne, le 8 septembre 1754, passa sa jeunesse dans la chapelle électorale de Dresde. Après son retour dans la capitale de l'Autriche, il obtint, en 1792, la place de claveciniste et d'adjoint de Salieri au théâtre de la cour. L'année suivante, il fut nommé compositeur de la chambre impériale, et eut le titre de maître de musique des archiducs et archiduchesses. Le cardinal-archiduc Rodolphe, et les impératrices de France et du Brésil sont au nombre de ses élèves. Cet artiste estimable est mort à Vienne, le 18 novembre 1822. Au nombre de ses compositions, on cite le mélodrame *Zerbes et Mirabelle*, l'oratorio *la Passion de Jésus-Christ, la Conquête de Belgrade*, tableau musical, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, six marches, des menuets et danses allemandes, et quelques chansons.

**TAYBER** (François), organiste et compositeur, né à Vienne, le 15 novembre 1756, parcourut dans sa jeunesse la Suisse, la Bavière et la Souabe, donnant partout des concerts ; puis il s'attacha, en qualité de maître de musique, à la troupe ambulante d'Opéra dirigée par Schikaneder. Fatigué de cette vie nomade, il retourna à Vienne et y prit la direction de la musique du théâtre sur la Vienne, que le même Schikaneder venait d'y fonder. Compositeur actif et doué d'une grande facilité, il écrivit pour ce théâtre et pour celui de Léopolstadt un très-grand nombre d'airs, duos, chœurs, finales, ouvertures, airs de danse, et les opéras : *Alexandre, Der Schlaftrunck* (Le Narcotique), *Scherodin und Almanzor*, *le Télégraphe*, *Pfændung und personnal-Arrest* (La Saisie et l'Arrestation), *Der Zerstreute* (Le Distrait), *Das Spinnerkreuz am Wienerberg* (La croix du fileur à la montagne de Vienne), *Arragio de Benevent*, etc. Antérieurement à son retour à Vienne, il avait donné aux théâtres de Ratisbonne, de Freysing et d'Augsbourg, plusieurs petits opéras parmi lesquels on remarque : *Charles d'Eichenhorst*, et *Laura Rosetti*. L'oratorio de *Jésus mourant* a été un de ses derniers ouvrages. Tayber était considéré comme l'émule d'Albrechtsberger par son talent sur l'orgue; son mérite en ce genre fut récompensé par sa nomination d'organiste de la cour impériale, le 13 août 1810; mais il ne

jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 22 octobre de la même année.

**TAYLOR** (Brook), célèbre mathématicien anglais, naquit le 18 août 1685, à Edmonton, dans le comté de Middlesex, près de Londres, et mourut le 29 décembre 1731, à l'âge de quarante-six ans. L'histoire de la vie et des travaux de ce savant n'appartient pas à ce dictionnaire. Je dirai seulement que la musique occupa une partie de sa jeunesse, qu'il s'y distingua et qu'il y trouva des consolations dans ses dernières années. Le plus connu de ses ouvrages est le livre qui a pour titre : *Methodus incrementorum directa et inversa* (Londres, 1715 et 1717, in-4°). On y trouve le célèbre théorème connu sous le nom de son auteur, et que Lagrange a appelé *le principal fondement du calcul différentiel, dégagé de toute considération d'infiniment petits ou de limites* (*Journal de l'École polytechnique*, neuvième cahier, p. 5). C'est aussi dans ce même ouvrage que Taylor a donné (Propos. XXII, probl. XVII, page 86) une solution du problème de *la corde vibrante*, plus complète et plus satisfaisante que les solutions proposées avant la sienne. Mais les recherches de Lagrange (voyez ce nom), consignées dans les *Mémoires de l'Académie de Turin* (ann. 1759 et 1762), et surtout dans sa *Mécanique analytique*, ont rendu inutile la solution de Taylor, trop arbitraire dans sa seconde partie. Taylor a aussi fourni un Mémoire sur le problème de la corde vibrante dans le 28e volume des *Transactions philosophiques* (pag. 26 et suiv.).

**TAYLOR** (Jean), né près de Lancastre, en 1694, fit ses études à l'université de Cambridge, et y obtint le doctorat en théologie. Il fut ensuite pasteur à Norwich, puis recteur d'une école à Warrington, où il mourut en 1761. Le 6 juillet 1730, il prononça, à Cambridge, un discours sur le langage musical, qui a été publié sous ce titre : *The Music speech*, Londres, 1730, in 8°. On a aussi de lui un livre d'antiennes en musique avec des observations concernant l'exécution de la psalmodie, intitulé : *A Collection of tunes in various airs; with a scheme for supporting the spirit and practice of psalmody in congregations*; Londres, 1750, in-8°.

**TAYLOR** (Richard), né à Chester, en 1758, fut attaché à la chapelle calviniste de Londres. Il mourut dans cette ville au mois de février 1813. On a de ce musicien un recueil d'hymnes de Noel intitulé : *The Christmas Hymn*, Londres, Longmann et Broderip, et une collection d'antiennes qui a pour titre : *Church Music for 3 voices*, ibid. Le catalogue de Preston (Londres, 1795) indique sous le nom de ce musicien : *Beauties of sacred verse, selected principally from the works of the Rev. Dr. Watts, Wesley, Doddridge and others eminent divine authors, with entire new Music, suited for the voice, organ, piano forte*, etc., livres 1 et 2. Taylor a publié aussi un traité élémentaire de musique intitulé : *The principles of Music at one view*; Londres, 1791, in-8°. Il a été fait plusieurs éditions de ce petit ouvrage.

**TAYLOR** (Jacques), professeur de musique à Norwich, né dans cette ville, vers 1770, s'est fait connaître avantageusement par quelques morceaux relatifs à la musique, qui ont paru dans le *Quarterly musical Review*. Le premier, intitulé : *Remarks on the minor key* (Remarques sur le mode mineur), est inséré dans le premier volume de cet écrit périodique (tome I, page 141); le second : *On Modulation* (Sur la modulation, *ibid.*, page 304); et la troisième sur les suites d'octaves et de quintes (t. II, p. 271). Taylor vivait encore en 1824; après cette époque, je n'ai point de renseignements sur sa personne.

**TAYLOR** (Édouard), arrière-petit-fils du docteur Jean Taylor, célèbre philologue et théologien anglais, est né à Norwich, le 22 janvier 1784. Dès sa première jeunesse, il fit des études grecques et latines; mais son goût dominant fut toujours celui de la musique. Les éléments de cet art lui furent enseignés par Charles Smyth, musicien plus renommé par ses excentricités que par ses talents; mais ce fut surtout comme enfant de chœur de la cathédrale qu'il fit sa première éducation musicale, sous la direction du docteur de musique Beckwith. Quant aux connaissances qu'il acquit dans la théorie et l'histoire de la musique, ainsi que dans les langues et littératures allemande et italienne, il ne les dut qu'à ses études persévérantes et solitaires. La profession de Taylor fut d'abord celle de marchand de fer, mais elle ne l'empêchait pas de cultiver le chant, pour lequel il avait une véritable passion. Doué d'une très-bonne voix de basse, il prenait part, comme amateur, aux concerts, à la musique religieuse de *The octogon Chapel*, et était un des membres les plus actifs du *Glee Club* de Norwich. Son instrument principal était le basson, mais il jouait aussi de l'orgue et pouvait faire sa partie, dans les concerts, sur le hautbois et sur la flûte. Un chœur de sa

composition, intitulé *Sound the Tymbal*, fut exécuté à *Hall-Concerts*. Il fut un des principaux organisateurs du grand festival de Norwich, en 1824, et traduisit en anglais, pour cette circonstance, de grandes compositions de Spohr, Fr. Schneider, Mozart et Graun. Arrivé à Londres, en 1825, il s'y fit d'abord connaître comme basse chantante; mais ses connaissances étendues dans la théorie et dans l'histoire de la musique le firent choisir, après la mort de Stevens, pour remplir les fonctions de professeur de musique au collége de Gresham. Son élection eut lieu en 1837. Dans l'année suivante, il publia ses trois premières lectures d'installation dans cette place, sous le titre de *Three inaugural Lectures*, in-8°, où l'on trouve beaucoup de recherches et d'aperçus concernant la musique et dont la forme d'exposition est d'une remarquable élégance. En 1845, il publia, dans le recueil *British and Foreign Review*, un long article intitulé *The English Cathedral Service, its glory, its decline, and its designed extinction* (Le service anglais de musique d'église; sa gloire, son déclin et son anéantissement probable). Publié ensuite séparément en un volume in-8°, cet écrit fit une vive sensation en Angleterre. Taylor fut le fondateur et le président du *Purcell Club*, et fonda avec MM. le docteur Rimbault et Chappell la *Musical antiquarian Society*. Il fut aussi membre des sociétés de *Glees*, de Madrigaux et d'autres réunions musicales. En 1840, pendant les mois d'avril, de mai et de juin, il a fait au collége de Gresham et à l'Institution royale de la Grande-Bretagne (Albemarle street) un cours de lectures fort intéressant, concernant l'histoire de la musique dramatique en Angleterre. C'est aussi lui qui a fait établir au collége de Gresham une bibliothèque publique de musique. Il a publié à ce sujet : *An address from the Gresham professor of music to the patrons and lovers of the art*, etc., une feuille imprimée à Londres, le 28 juillet 1838. Ses compositions consistent principalement en *glees* et chansons anglaises. Taylor a traduit en anglais *les Quatre saisons* de Haydn ; *la Mort de Jésus*, de Graun, les oratorios de Spohr ; *le Dernier jugement*, *la Passion*, *la Chute de Babylone*, *le Déluge* de Schneider et d'autres ouvrages du même genre. On lui doit aussi une collection d'airs populaires des provinces rhénanes, dont il a traduit les paroles en anglais, sous le titre *Airs of the Rhine*, avec une préface contenant une esquisse de la musique allemande ; morceau d'un style agréable. En 1826, il avait fait un voyage en Italie; deux ans après, il visita l'Allemagne. Cet homme estimable et zélé pour l'art est mort le 12 mars 1863, à Brentwood, près de Londres, laissant une intéressante bibliothèque musicale, qui a été vendue à l'encan à Londres, en 1864.

**TAYSNER** (Zacharie), facteur d'orgues, naquit à Lobezin, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et s'établit à Mersebourg, où il vivait encore en 1702. Ses ouvrages principaux sont l'orgue de la cathédrale de Mersebourg, celui de la collégiale de Jéna, qu'il dut réparer quatre ans après l'avoir construit, et celui de Naumbourg. Les imperfections de celui-ci lui en firent substituer un autre, quarante-trois ans après qu'il eut été achevé.

**TEDESCHI** (Jean), surnommé **AMADORI**, fut un des meilleurs chanteurs formés dans l'école de Bernacchi, à Bologne, vers 1740 (1). Pendant plusieurs années, il fut attaché au service du roi de Naples, et eut en même temps l'entreprise du théâtre Saint-Charles. Pendant les années 1754 et 1755, il chanta à Berlin dans les opéras de Graun. De retour en Italie vers la fin de cette dernière année, il se fixa à Rome, et y fonda une école de chant. Il y vivait encore en 1775.

**TEDESCO** (L.-C.-A.), né de parents italiens, à Luxembourg, vers 1807, étudia la médecine à l'université de Louvain, pendant les années 1827-1829, et y soutint, dans la dernière année, une thèse sur l'emploi de la musique dans la médecine, qui a été imprimée sous ce titre : *De musica iatrica ; Lovanii*, 1829, in-8° de vingt-sept pages.

**TEDESCO** (Ignace-Amédée), pianiste et compositeur, né à Prague, en 1817, commença dans ses premières années l'étude du piano sous la direction de son père. Ses progrès sur cet instrument furent rapides, et les leçons qu'il reçut ensuite du maître de chapelle Triebensée le mirent en état de se faire entendre en public dès l'âge de douze ans. A treize ans, il joua à Vienne avec succès ; puis il retourna à Prague, où il devint élève de Tomaschek pour le piano et la composition. En 1835, il visita Vienne pour la seconde fois, y donna des concerts, et dans l'année suivante, il entreprit un voyage en Allemagne. Arrivé à Leipsick, il se fit entendre au concert du *Gewandhaus*, et fit admirer la délicatesse de son jeu. De re-

(1) C'est par erreur qu'*Amadori* (Joseph), compositeur qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, a été confondu avec ce chanteur, comme élève de Bernacchi. L'école de celui-ci n'existait pas alors

tour à Prague, en 1840, il ne s'y arrêta que peu de temps, ayant pris la résolution de voyager dans le sud de la Russie. A Lemberg, à Czernowitz et à Jassy, il donna de brillants concerts; puis il s'arrêta à Odessa, où il se livra à l'enseignement du piano jusqu'en 1847. Dans le cours de cette année, il retourna à Prague, puis voyagea en Hongrie et donna des concerts à Presbourg. Arrivé à Hambourg, en 1848, il y séjourna quelque temps; puis il retourna à Odessa. Suivant le *Handlexikon der Tonkunst* de Charles Gollmick, Tedesco était à Londres en 1856. Cet artiste a publié un concerto pour le piano avec orchestre qu'il a fait entendre dans ses voyages, des caprices de concert, un grand nombre de pièces de salon, telles que mazurkes, nocturnes, grandes valses, rhapsodies, transcriptions, chansons bohémiennes variées, etc.

**TEGHI** (Pierre DE), célèbre luthiste de Padoue, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est connu par les ouvrages intitulés : 1° *Carminum ad testudinis usum compositorum liber tertius ab excellentissimo artifice Petro Teghio Patauino elegantissime concinnatus; Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam juratum, anno Domini* 1547. 2° *Des chansons et Motetz reduicts en tabulature de Luc* (sic) *a quatre, cinque et sixparties, livre troisiesme. Composées par lexcellent maistre Pierre di Teghi Paduan; A Lovvain, par Pierre Phaleys libraire iure, nel an de grace* 1547. *Avec grace et priuilege a trois ans.*

**TEICHMÜLLER** (K.-W.), violoniste, flûtiste, guitariste et professeur de musique à Brunswick, vers 1830, s'est fait particulièrement remarquer par son talent sur la guimbarde (*Mundharmonica*). On a gravé de sa composition : 1° *Andante* varié pour violon, avec un second violon *ad libitum;* Hambourg, Cranz. 2° Variations pour guitare, violon et flûte, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Polonaise pour violon ou flûte et guitare, op. 4; *ibid.* 4° Variations pour violon, flûte et guitare, op. 6; Brunswick, Spehr. 5° Pot-pourri pour flûte et guitare, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Premier nocturne pour guitare, violon et flûte.

**TEIXIDOR** (Don José), organiste de la chapelle royale de Madrid, né à Ceros, en Catalogne, fut nommé organiste et vice-maître de cette chapelle, le 4 août 1778, en remplacement de Nebra. Il mourut à la fin de 1814 ou au commencement de 1815. On a conservé dans les archives de cette chapelle une messe à huit voix intitulée *Eripe me Domine ab homine malo,* datée de 1779; une autre, également à huit voix, sous le titre : *Soli Deo honor et gloria,* écrite en 1780, et des vêpres à huit voix composée en 1781, toutes de la composition de ce maître, de qui l'on a aussi le premier volume de l'ouvrage intitulé : *Discursos sobre la historia universal de la musica;* Madrid, 1804, un vol. in-4°.

**TEIXEIRA** (Antoine), compositeur portugais, naquit à Lisbonne, en 1707, et fut envoyé à Rome, dans sa neuvième année, pour y étudier le chant et le contrepoint. De retour à Lisbonne, en 1728, il y obtint les titres de premier chantre et d'examinateur des chanteurs à l'église patriarcale. Parmi ses compositions, restées en manuscrit, on remarque : 1° *Te Deum laudamus* à vingt voix avec instruments, qui fut exécuté en 1734. 2° *Te Deum* à neuf voix. 3° Psaumes, offertoires, lamentations et motets à quatre et huit voix, avec et sans instruments. 4° *Miserere* à huit voix, avec accompagnement. 5° Plusieurs opéras. 6° Messe à huit voix. 7° Messe à quatre voix. 8° Psaumes des vêpres à quatre voix pour l'église portugaise de Saint-Antoine, à Rome.

**TELEMANN** (Georges-Philippe), compositeur célèbre, naquit à Magdebourg, le 14 mars 1681, et fit ses études, jusqu'en 1700, aux écoles de cette ville, et à celles de Zellerfeldt et de Hildesheim. Il avait appris, dans la première, les éléments de la musique; mais toute son éducation musicale fut bornée à ces connaissances préliminaires; il ne dut qu'à lui-même et à la lecture des ouvrages des meilleurs compositeurs l'habileté qu'il acquit par la suite. Dès l'âge de douze ans, il avait écrit un opéra, dont une partition de Lully avait été le modèle; car, à cette époque, la musique dramatique était peu avancée en Allemagne : son ouvrage fut représenté sur les théâtres de Magdebourg et de Hildesheim. En 1700, Telemann se rendit à Leipsick pour y suivre les cours de l'université, et y apprit les langues française, italienne et anglaise, qu'il parlait encore fort bien quarante ans après. En 1701, on lui avait confié les places de directeur de musique et d'organiste de la nouvelle église; toutefois, les occupations qu'elles lui donnaient ne le détournèrent point de ses études. La place de maître de chapelle du comte de Promnitz, à Soran, lui ayant été offerte en 1704, il l'accepta. Arrivé dans cette ville, il s'y lia d'une intime amitié avec Printz (*voyez* ce nom), qui y remplissait alors les fonctions de

cantor. Ce fut par les conseils de ce savant musicien que Telemann se livra avec ardeur à l'étude du style de Lully et des autres compositeurs de l'école française. Un voyage qu'il fit à Paris, en 1707, et son séjour dans cette ville pendant huit mois, achevèrent de donner à son goût la direction de cette école. Toutefois, il le modifia par une tendance vers une harmonie plus forte, et par des modulations plus piquantes dont il reçut l'impulsion à Berlin, où il demeura quelque temps. Appelé à Eisenach, en 1708, en qualité de maître de concert, il y succéda plus tard à Hebenstreit (*voyez* ce nom) dans la place de maître de chapelle. Trois ans après, il reçut sa double nomination de maître de chapelle de l'église des Récollets et de celle de Sainte-Catherine, à Francfort-sur-le-Mein. Il se rendit dans cette ville, conservant toutefois le titre et les émoluments de maître de chapelle de la cour d'Eisenach, à la condition d'y envoyer chaque année un certain nombre de compositions nouvelles. Après quatre années de séjour à Francfort, Telemann céda aux instances du margrave de Bayreuth, et prit la direction de sa chapelle, sans perdre son titre à Eisenach. Enfin, en 1721, une place de directeur de musique lui fut offerte à Hambourg; il l'accepta et en remplit les fonctions pendant quarante-six ans, conservant toujours celles de maître de chapelle des cours d'Eisenach et de Bayreuth. Dans cette longue carrière, il déploya une prodigieuse activité, et produisit une si grande quantité d'ouvrages, qu'il est peu de compositeurs allemands qu'on puisse lui comparer pour la fécondité. Il grava lui-même à l'eau-forte et au burin une partie de ses productions sur les planches de cuivre ou d'étain, et fit imprimer les autres avec les anciens types de Hambourg. Il mourut dans cette ville, le 25 juin 1767, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

Le nombre des compositions de Telemann était si considérable, que lui-même n'en pouvait indiquer tous les titres. Dans celles qu'on connaît, on remarque: 1° Plus de douze années entières de musique d'église pour tous les dimanches et fêtes, formant environ *trois mille* morceaux avec orchestre ou orgue. 2° Quarante-quatre musiques pour la *Passion*, depuis 1722 jusqu'en 1767. 3° Trente-deux musiques inaugurales pour des installations de prédicateurs, depuis 1728 jusqu'en 1766. 4° Trente-trois solennités musicales, appelées à Hambourg *musique de capitaine*, composées d'une sonate pour instruments et d'une cantate avec accompagnement, depuis 1724 jusqu'en 1765. 5° Vingt musiques complètes de jubilé, de couronnement et d'inauguration pour plusieurs voix et instruments, depuis 1723 jusqu'en 1764. 6° Douze services funèbres complets pour des empereurs, des rois et pour des personnages distingués de Hambourg. 7° Quatorze musiques de mariage. 8° Beaucoup d'oratorios, parmi lesquels se trouvent *la Mort de Jésus*, de Ramler, *la Résurrection*, par le même, *la Résurrection de Zacharie*, *les Bergers à Bethléem*, *Israël délivré*, une partie du *Messie*, *le Jour du jugement*, et le psaume 71 en latin. 9° Plusieurs sérénades, telles que *le Mal*, par Ramler, *Don Quichotte*, etc. 10° Quarante quatre opéras pour les théâtres de Hambourg, d'Eisenach et de Bayreuth. 11° Plus de six cents ouvertures et symphonies. Toutes ces compositions sont restées en manuscrit. De plus, Telemann a écrit un nombre immense de morceaux de chant et d'instruments, dont il a publié les suivants: 12° Six sonates pour violon seul avec accompagnement de basse continue pour le clavecin; Francfort, 1715, in-fol. 13° *Die Kleine Kammermusik*, etc. (Petite musique de chambre), consistant en six suites pour violon, flûte traversière, hautbois et clavecin; *ibid.*, 1716. 14° Six sonatines pour violon et clavecin; Leipsick, 1718. 15° Six trios pour divers instruments, *ibid.*, 1718. 16° *Harmonischer Gottesdienst, oder geistliche Cantaten*, etc. (Le service divin harmonique, ou cantates spirituelles sur les épîtres des dimanches et fêtes, à voix seule et violon, flûte ou hautbois et basse continue); Hambourg, 1725, un volume in-fol. de près de cinq cents pages. Bel ouvrage rempli d'idées neuves pour le temps, et intéressant par les modulations. Ce volume renferme soixante-quatorze cantates. 17° *Auszug derjenigen musikalischen und auf die gewœhnlichen Evangelia gerichtete Arien*, etc. (Extraits d'airs musicaux sur les évangiles, etc., à voix seule et basse continue); Hambourg, 1727, in-fol. 18° *Der Getreue Musik-Meister*, etc. (Le maître de musique fidèle, etc.); Hambourg, 1728, in fol. Sous ce titre, Telemann a recueilli des airs, duos, trios, etc., pour différentes voix, des sonates, ouvertures, contrepoints, fugues et canons, pour divers instruments, divisés en quatorze leçons ou journées. 19° Sonates pour deux flûtes traversières ou deux violons sans basse; Amsterdam. 20° *Das Allgemeine evangelische musikalische Liederbuch* (Le livre complet du chant évangélique, contenant cinq cents mélodies, parmi lesquelles se trouvent beaucoup d'anciens cho-

rals, etc., suivi d'une instruction sur la composition à quatre voix, avec basse continue); Hambourg, 1730, in-4°. 21° Trois trios mélodiques et trois *scherzi* pour deux violons ou flûtes et basse continue; Hambourg, 1731. 22° Cantates sur des poésies joyeuses pour soprano, deux violons, alto et basse continue. 23° Six sonatines nouvelles qu'on peut jouer sur le clavecin seul, ou avec un violon ou flûte et basse continue. 24° *Scherzi melodichi, per divertimento di coloro che prendono l' acque minerali in Pirmonte, con ariette semplici e facili, a violino, viola e fondamento;* Hambourg, 1734. 25° *Siebenmal Sieben und eine Menuet*, etc. (Cinquante menuets pour le clavecin, et autres instruments). 26° *Helden-Musik*, oder 12 *Marches*, etc. (Musique héroïque, ou douze marches pour deux hautbois ou violons et basse, dont six peuvent être accompagnées par la trompette, et trois par deux cors). 27° Deuxième suite de cinquante menuets qui peuvent être joués aussi sur la flûte à bec. 28° Ouverture avec sa suite pour deux violons ou hautbois, deux violes et basse continue. 29° Six quatuors pour violon, flûte, basse de viole et basse continue. 30° *Piombine, ou le Mariage mal assorti*, intermède à deux voix, deux violons et basse continue. 31° *Singe-Spiel-und Generalbass-Uebungen* (Exercices pour le chant et les instruments avec basse continue); Hambourg et Leipsiek, 1740, in-4° de quarante-huit pages. 32° *Jubel-Musik*, etc. (Musique de jubilé, consistant en deux cantates dont la première est pour une voix, et la seconde pour deux, avec accompagnement de deux violons, viole et violoncelle); Hambourg, 1733. 33° *Kleins Fugen für die Orgel* (Petites fugues pour l'orgue ou le clavecin). 34° Sonates méthodiques pour violon ou flûte, avec basse continue. 35° Deuxième suite de sonates méthodiques. 36° Trois suites de fantaisies pour le clavecin, composées chacune de douze morceaux. 37° *Tafel-Musik*, etc. (Musique de table, renfermant trois ouvertures, trois concertos, trois symphonies, trois quatuors, trois trios et trois solos). Les neuf premiers morceaux sont écrits pour sept instruments. 38° Quatuors ou trios, pour deux flûtes ou violons et deux violoncelles, dont on peut supprimer un. Tous ces ouvrages avaient paru avant 1735. Telemann en possédait alors beaucoup d'autres qu'il se proposait de publier. Par une circonstance heureuse, je suis devenu possesseur d'un grand nombre de compositions manuscrites de Telemann pour l'église, que l'incendie de Hambourg a peut-être rendues très-difficiles à trouver.

Au talent de compositeur, Telemann unissait celui de poëte, car il avait fait les poëmes de plusieurs opéras et cantates qu'il mit en musique. En 1739, il se fit admettre au nombre des membres de la société musicale fondée par Mizler. Il fournit à l'écrit périodique de celui-ci, intitulé *Musikalische Bibliothek*, un nouveau système des intervalles et du tempérament, qui a paru dans le troisième volume de cet ouvrage (en 1752, page 713). Ce morceau a été publié de nouveau dans les *Amusements de Hambourg* (*Hamburger Unterhaltungen*, 1767, t. 3, avril, n° 4), sous le titre de *Dernières occupations de G.-Ph. Telemann*. Le système d'intervalles et de tempérament de ce maître a été analysé par Sorge dans l'écrit intitulé : *Gespræch zwischen einem Musico Theoretico und einem Studioso musices*, etc. (pages 54-64). Le portrait de Telemann a été gravé par Preisler, en 1750, in-fol., et par Lichtenberger, dans le même format. On le trouve aussi dans la bibliothèque musicale de Mizler, et dans la bibliothèque des beaux-arts, tous deux in-8°. On a publié une notice biographique de ce maître sous le titre : *G.-P. Telemann's Portrait und Lebensbeschreibung;* Nuremberg (sans date), in-fol.

**TELEMANN** (Georges-Michel), petit-fils du précédent, naquit en 1748, à Ploen, dans le Holstein. Ayant obtenu les titres de *cantor*, de directeur de musique et de maître de l'école de la cathédrale de Riga, il remplit ces fonctions jusqu'à la fin de ses jours, et mourut à l'âge de quatre-vingt-trois ans, le 4 mars 1831. Le premier ouvrage qui le fit connaître a pour titre: *Unterricht im Generalbass-Spielen, auf der Orgel oder sonst einem Clavier-Instrumente* (Instruction concernant l'accompagnement de la basse continue sur l'orgue ou tout autre instrument à clavier); Hambourg, 1773, in-4° de cent douze pages. Ainsi que l'indique le titre, il ne faut pas chercher dans cet écrit un système de classification d'accords, mais une méthode d'accompagnement : c'est sous ce rapport un livre estimable. Les autres productions de Telemann sont : 1° *Beitræge zur Kirchen Musik*, etc. (Essai de musique d'église en chœurs spirituels, chorals et fugues pour l'orgue); Kœnigsberg, 1785, in-folio, et Leipsiek, Breitkopf et Hærtel. 2° *Sammlung alter und neuer Kirchenmelodien für das seit dem J.* 1810, etc. (Recueil de mélodies chorales anciennes et nouvelles pour le temps de l'année 1810, etc.); Riga, 1812, gr. in-4°. 3° *Ueber die Wahl der Melodie eines Kirchen-*

*liedes* (Sur le choix d'une mélodie pour un cantique); Riga, 1821, in-8° de quatorze pages. Telemann est aussi auteur d'une réponse à une critique qui avait été faite de son *Traité de l'accompagnement*, dans le 23me volume de la Bibliothèque générale allemande, sous ce titre : *Beurtheilung der in 23 Band der Allgemeinen deutschen Bibliothek befindlichen Recension meines Unterricht in General-bass spielen*; Riga, 1775, in-8°. On a publié un éloge de ce musicien, dans le n° 11 de la *Rigaischen Stadtblatter*, 18 mars 1831. Sous ce titre, cet éloge a été écrit par Telemann lui-même (*Kurzgefasster Lebenslauf Georg-Michael Telemann's Cantoris in Riga, von ihm selbst entworfen*). Il est accompagné de remarques signées *Theil*.

**TÉLÉPHANE**, fameux joueur de flûte, contemporain de Philippe de Macédoine et d'Alexandre le Grand, naquit à Samos. Pausanias dit que l'on voyait encore de son temps le tombeau de ce musicien sur le chemin qui conduit de Mégare à Corinthe. On trouve dans l'*Anthologie grecque* (lib. III, cap. VIII, épigr. I) une épitaphe fort honorable pour lui, car elle le met en comparaison avec Orphée, Nestor et Homère. La voici : *Orphée, par sa lyre, a remporté le prix sur tous les mortels; le sage Nestor en a fait autant par la douceur de son éloquence; le savant Homère a eu ce même avantage par le merveilleux artifice de ses vers divins; et Téléphane, dont voici le tombeau, s'est acquis la même gloire par sa flûte.*

**TELIN** (Guillaume), seigneur de Gutmont et de Morillonvilliers, naquit à Cusset, en Auvergne, à la fin du quinzième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Sommaire des sept vertus, sept arts libéraux, sept arts de poésie, sept arts méchaniques des philosophies, des quinze arts magiques, la louange de la musique*, etc.; Paris, Galiot du Pré, 1533, in-4°.

**TELLE** (Guillaume), pianiste et compositeur, né en Prusse, vers 1799, fut d'abord attaché au théâtre de Magdebourg, en qualité de chef d'orchestre, puis remplit les mêmes fonctions à Dusseldorf et à Aix-la-Chapelle, où il se trouvait en 1829. On a publié de sa composition : 1° Variations sur un thème allemand pour le piano, op. 1; Berlin. 2° *Die Abende der Terpsichore* (les Soirées de Terpsichore), collection de danses pour le piano, op. 2; *ibid.* 3° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 3; *ibid.* 4° Sonate pour piano seul, op. 4; *ibid.* 5° Polonaises pour piano, op. 5; *ibid.*

**TELLE** (Wilhelm), fils d'un maître de ballets du théâtre royal de Berlin, naquit dans cette ville, vers le commencement du dix-neuvième siècle. En 1835, il était chef d'orchestre du théâtre impérial, à Vienne. En 1844, on le retrouve à Kiel, dans la position de directeur de musique du théâtre. Il a donné, à Vienne, en 1835, l'opéra-comique *Das Blaue Barett* (le Bonnet bleu), et *Raphaël*, opéra romantique. Son opéra intitulé *Sara* a été représenté avec succès à Kiel, au mois de juillet 1844, et, dans l'année suivante, à Cologne et à Leipsick. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands.

**TELLEFSEN** (Thomas-Dyke-Acland), pianiste, compositeur et professeur de son instrument, est né à Drontheim, en Norwége, le 26 novembre 1823. Jusqu'à l'âge de dix-neuf ans, il a étudié pour être prêtre, mais parvenu à cet âge, son goût pour la musique, qui avait été comprimé par ses parents, l'emporta, et il abandonna son pays natal pour aller à Paris étudier le piano sous la direction de Chopin. L'amitié qui l'unit alors à ce grand artiste ne se démentit pas jusqu'à la mort de celui-ci (1849). Depuis lors, M. Tellefsen a continué à habiter Paris où il s'est livré à l'enseignement. Il a publié jusqu'en 1863 : 1° Deux concertos pour piano et orchestre; Paris, Richault. 2° Sonate pour piano et violon; *ibid.* 3° Sonate pour piano et violoncelle; *ibid.* 4° Trio pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 5° Pièces pour piano et violon; *ibid.* 6° Un grand nombre de pièces pour piano seul, telles que valses, mazourkes, nocturnes, etc.; *ibid.* Dans plusieurs de ses compositions, particulièrement dans son premier concerto, dans le *scherzo* du trio de piano et dans ses mazourkes, M. Tellefsen s'est proposé pour but de reproduire le caractère du chant populaire de son pays, sous les formes de l'art régulier.

**TELLER** (Marc), prêtre et musicien attaché à l'église Saint-Servais, de Maestricht, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Son premier ouvrage, consistant en motets et messes à quatre voix, a pour titre : *Musica sacra, stylo plane italico et cromatico pro compositionis amatoribus, complectens 9 motetta brevia de tempore, et 2 missas solemnes*; Augsbourg, 1726, in-fol. L'œuvre deuxième de ce musicien ne fut publié qu'après sa mort, dans la même ville; il consiste en quatre messes et quatre motets à quatre voix avec accompagnement de deux violons, viole, basson et basse continue.

**TELLIER** (PIERRE LE), maître de musique de la cathédrale de Châlons, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer une messe à quatre voix, de sa composition, sur le chant *Domine qui habitavit;* Paris, Robert Ballard, 1642, in-folio.

**TEMPELHOF** (GEORGES-FRÉDÉRIC DE), lieutenant général d'artillerie au service du roi de Prusse, naquit le 17 mars 1737, dans le Brandebourg. Après avoir fait ses études aux universités de Francfort et de Halle, où il fit de rapides progrès dans les mathématiques, il entra comme soldat dans un régiment d'infanterie, passa ensuite dans l'artillerie, s'y distingua et obtint le grade de lieutenant. La paix de 1763 lui permit de reprendre ses études de mathématiques à Berlin, et de se lier avec les plus illustres savants dans ces sciences, tels qu'Euler et Lagrange. Il publia plusieurs ouvrages importants sur les mathématiques pures et appliquées, et mérita l'estime de Frédéric le Grand et de ses successeurs, qui l'élevèrent de grade en grade jusqu'à celui de lieutenant général, et lui accordèrent des lettres de noblesse. Cet homme de mérite mourut à Berlin, le 13 juillet 1807. Auteur de traités importants d'analyse, de géométrie, de tactique et d'artillerie, il attachait sans doute peu d'importance à un opuscule qu'il publia sous le voile de l'anonyme et qui a pour titre : *Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Claviere, Flugel, u. s. w. auf eine leichte Art zu Stimmen* (Idées sur le tempérament de M. Kirnberger, avec une instruction pour accorder, d'une manière facile, les orgues, clavecins, pianos); Berlin et Leipsick, Decker, 1775, petit in-8° de trente-sept pages. Ce petit ouvrage est un de ceux où la matière a été traitée avec le plus de profondeur et d'idées originales.

**TENAGLIA** (ANTOINE-FRANÇOIS), compositeur de musique d'église, naquit à Florence, dans les premières années du dix-septième siècle, et passa une grande partie de sa vie à Rome, où il était vraisemblablement attaché à quelque église. En 1661, il écrivit, à Rome, la musique d'un opéra intitulé *Cleano* (1) qui fut représenté dans le palais d'un grand personnage dont le nom n'est pas connu; car, à cette époque, il n'existait point encore de théâtre public d'opéra à Rome.

(1) Le titre de cet opéra, indiqué *Clearco* dans la première édition de cette Biographie, et la date de 1642, sont erronés, car Allacci le cite, dans sa *Dramaturgia*, d'après le livret imprimé à Rome par Giacomo Dragoncelli, en 1661, in-12.

**TENDUCCI** (JUSTE-FERDINAND), chanteur distingué, né à Sienne, vers 1736, commença à briller sur les théâtres d'Italie, vers 1756, et fut engagé pour l'opéra italien à Londres, en 1758; puis il voyagea en Écosse et en Irlande, où il chanta dans l'*Artaserse* de Arne. En 1765, il retourna à Londres. La haute société de cette ville s'enthousiasma pour le talent de cet artiste qui, par vanité, se jeta dans des dépenses si excessives, que nonobstant les sommes considérables qu'il avait gagnées, il fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites de ses créanciers, en 1776, laissant en Angleterre des dettes qui s'élevaient à deux cent cinquante mille francs. Ses affaires s'étant arrangées, il retourna à Londres l'année suivante, et prit un engagement au théâtre anglais de *Drury-Lane*, où il chantait encore en 1790. On a imprimé à Londres un traité du chant (*Treatise on Singing*), indiqué dans les catalogues de Longman et de Clementi, sous le nom de Tenducci. Il a publié aussi chez Preston une ouverture à grand orchestre, de sa composition, et des airs qu'il chantait aux concerts du Ranelagh. Vers la fin de sa vie, il retourna en Italie, où il mourut dans les premières années de ce siècle.

**TENGLIN** (HANS), un des plus anciens compositeurs allemands, vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On trouve des pièces écrites par lui dans les deux parties d'un rarissime recueil publié par Georges Fœrster (*voyez* ce nom), avec une préface. Ce recueil a pour titre : *Erster Theil. Ein Ausszug guter alter und newer teutschen Liedlein einer rechten teutschen Art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, ausserlesen* (Première partie. Choix d'anciennes et nouvelles bonnes petites chansons allemandes, d'un art allemand régulier, recueillies pour jouer sur toute espèce d'instruments); Nuremberg, J. Petrejus, 1539. *Der ander Theil. Kurtzweiliger guter frischer teutschen Liedlein zu singen vast lustig* (Deuxième partie. Bonnes petites nouvelles chansons allemandes, amusantes à chanter); *ibid.*, 1540. Les autres anciens maîtres allemands dont on trouve des pièces, à trois et à quatre voix, dans cette collection, sont Erasme Lapicida, Laurent Lemblin, Étienne Mahu, Stœltzer, Fœrster, Senfl, Sixte Dietrich, Isaac, Benoît Ducis, Arnold de Bruck, Sampson, Georges Schœnfelder, Jean Wenk et Quingz (?). Un exemplaire de ce précieux recueil est dans la Bibliothèque de l'université de Iéna.

**TENZEL** (Guillaume-Ernest), philologue et numismate, naquit à Arnstadt, le 11 juillet 1659. Après avoir achevé ses études à l'université de Wittenberg, il accepta la place de recteur du collége de Gotha. Ses grandes connaissances dans l'histoire de l'Allemagne lui firent obtenir, en 1702, le titre d'historiographe de la maison de Saxe. Il se rendit à Dresde, pour en remplir les fonctions; mais devenu l'objet des railleries des courtisans, à cause de son ignorance des usages du monde, il se retira et vécut dans la pauvreté, qu'il supporta sans se plaindre, au milieu de ses livres. Cet estimable savant mourut à l'âge de quarante-neuf ans, le 24 novembre 1707. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *De veteris recentisque ecclesiæ hymno : Te Deum laudamus*; Wittenberg, 1686. Cette dissertation a été réimprimée dans ses *Exercitationes selectæ in duas partes distributæ*; Leipsick, 1692, in-4°. Tenzel y établit que saint Ambroise n'est pas l'auteur du *Te Deum*, quoiqu'il reconnaisse la haute antiquité de cette hymne.

**TERPANDRE**, musicien et poëte grec, naquit à Antisse, ville de Lesbos, suivant l'autorité d'Étienne de Byzance et de Plutarque; mais Suidas assure qu'il était d'Arne ou de Cume, villes de Béotie. La première opinion est conforme à la chronique de Paros, qui dit que Terpandre était Lesbien, et fils de Derdemé. On n'est pas d'accord sur le temps où il vécut; mais l'opinion la plus vraisemblable est celle d'Eusèbe (*Chron. fol.* 122, *edit. Amstel.*) et de la chronique de Paros, qui placent ses triomphes poétiques et musicaux vers la 33ᵉ olympiade, quoique Jérôme de Rhodes le fasse fleurir au temps de Lycurgue et de Thalès (dans son livre *Des Joueurs de flûte*, cité par Athénée). A l'égard de la grande habileté de Terpandre dans la musique, elle n'est contestée par aucun des écrivains de l'antiquité. Il fut le premier qui remporta le prix de poésie musicale aux jeux Carniens. Plutarque dit aussi qu'il obtint quatre fois de suite le prix de poésie et de chant aux jeux pythiques. Tout le monde sait qu'il calma une sédition à Lacédémone par des chants mélodieux accompagnés de la cithare. Fabricius donne une longue liste des auteurs qui ont parlé de cet événement (*Bibl. græc., T. I, fol.* 235, *edit. Hamb.*, 1718). Terpandre composa des airs de cithare ou *nomes* auxquels il donna les noms de *béotien, éolien, trochaïque, aigu, cepionien, terpandrien, tetraédien* et *orthien*. Ces nomes devinrent célèbres dans toute la Grèce, et servirent longtemps pour l'ouverture des jeux publics. Il fit aussi des airs pour la flûte, et les joua sur cet instrument en concert, avec d'autres joueurs de flûte, ainsi que l'atteste la chronique de Paros(*Marm. Oxon. Epoch.* 35, *fol.* 166). Plusieurs auteurs grecs disent que Terpandre fut le premier musicien qui monta la lyre de sept cordes, au lieu de quatre qu'elle avait auparavant. Lui-même semble l'affirmer dans deux vers que Strabon et Euclide lui attribuent, et dont le sens est : *Pour nous, prenant désormais en aversion un chant qui n'est composé que de quatre sons, nous chanterons de nouveaux hymnes sur la lyre à sept cordes*. Cependant Plutarque dit, dans son livre *Des lois de Lacédémone*, que Terpandre fut condamné à l'amende par les éphores pour avoir ajouté une seule corde à celles dont sa lyre était montée; ce qui semblerait indiquer que cet instrument en avait déjà six. Au reste, il faut remarquer que la lyre des anciens musiciens de la Grèce septentrionale n'était montée que de quatre cordes, tandis que la cithare de l'Asie Mineure, de la Troade et de la Grèce méridionale en avait sept dès la plus haute antiquité. Pindare attribue à Terpandre l'invention des scolies ou chansons bachiques. Enfin d'autres écrivains de l'antiquité prétendent qu'il avait noté les intonations lyriques de tous les poëmes d'Homère.

**TERRADEGLIAS** (Dominique-Michel-Barnabé), **TERRADELLAS** en espagnol, naquit à Barcelone. Le jour de sa naissance est ignoré, mais on voit dans les *Efemerides de los musicos españoles* de M. Balthasar Saldoni (p. 33), qu'il fut baptisé, le 13 février 1711, à la cathédrale de cette ville. Il y fit ses premières études de musique dans un couvent. Son goût passionné pour cet art lui faisait désirer d'aller en Italie, afin d'y recevoir les leçons d'un grand maître; un négociant, ami de son père, vint à son secours pour la réalisation de ce projet, et l'ayant pris à bord de son vaisseau, le conduisit à Naples. Les recommandations de cet honnête marchand procurèrent à Terradeglias la protection de l'ambassadeur d'Espagne, qui obtint pour lui une place d'externe au Conservatoire de Santo-Onofrio, dirigé alors par Durante. Après avoir passé quelque temps sous la direction de ce savant musicien, il commença à se livrer à la composition dramatique. Ses ouvrages eurent de brillants succès et le mirent bientôt en réputation. Son premier opéra, joué en 1739, sur le grand théâtre de Naples, fut l'*Astarte* : il y révéla un génie heureux, un rare talent d'expression, et un goût d'har-

monie plus vigoureux que celui de Hasse, dont il semblait avoir adopté la manière pour les mélodies. Pour l'énergie et le grandiose, il se rapprochait davantage de Majo et de Jomelli. En 1740, il écrivit à Rome une partie du *Romolo* de Latilla, puis donna dans la même ville *l'Artemisia*, opéra en trois actes, ouvrage remarquable par l'invention. *L'Issifile*, joué en 1742, à Florence, ne réussit pas; mais Terradeglias prit une éclatante revanche l'année suivante dans la *Merope*, belle composition où le talent du musicien avait pris tout son développement. Tous les titres des ouvrages de Terradeglias ne sont pas connus; il est même vraisemblable que nous n'en possédons que la plus petite partie. Appelé à Londres, en 1746, il y donna *le Mitridate*, dont les airs furent gravés séparément dans la même ville; puis *le Bellerophon*, opéra en trois actes, qui reçut le même honneur. L'année suivante, il publia à Londres un recueil de douze airs et duos italiens, en partition d'orchestre. Ces morceaux sont extraits des opéras de l'auteur représentés jusqu'à cette époque.

De retour en Italie, dans le cours de l'année 1747, Terradeglias obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Jacques-des-Espagnols, à Rome, et depuis lors son séjour paraît avoir été fixé dans cette ville. On dit qu'il y mourut de chagrin de la mauvaise fortune de son *Sesostri*, opéra sérieux, joué à Rome, en 1751. Je ne sais où l'ancienne rédaction de la *Gazette musicale de Leipsick* a trouvé une anecdote aussi injurieuse pour le caractère que pour le talent de Jomelli, relative à la mort de Terradeglias (t. II, p. 431), et dont la fausseté est évidente. Suivant cette version, l'opéra du compositeur espagnol aurait eu un grand succès, tandis que celui de Jomelli, son rival, aurait éprouvé une chute complète; mais le triomphe aurait été chèrement payé, car le corps de Terradeglias aurait été trouvé dans le Tibre, percé de coups de poignard. Le peuple romain aurait attribué sa mort à Jomelli, et aurait fait graver une médaille en l'honneur de Terradeglias, où il était représenté dans un char tiré par Jomelli, comme esclave, et pour ne pas laisser de doute sur la part que celui-ci aurait eue au meurtre de son rival, on aurait gravé au revers de la médaille ces mots d'un récitatif du dernier opéra de Jomelli : *Io son capace!* Toute cette histoire est aussi fausse qu'odieuse, car Jomelli continua d'habiter paisiblement à Rome jusqu'en 1754, c'est-à-dire pendant trois ans; ce qui aurait été certainement impossible après un tel éclat. Terradeglias a laissé en manuscrit une messe à quatre voix avec orchestre, et l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*.

**TERRASSON** (Antoine), né à Paris, le 1er novembre 1705, y fit ses études et fut reçu avocat le 13 mars 1727. Plus tard, il abandonna le barreau pour se livrer aux travaux littéraires. Tour à tour censeur royal, conseiller, puis chancelier de la principauté de Dombes, avocat du clergé, en 1753, et l'année suivante professeur au Collége de France, il mourut à Paris, le 30 octobre 1782. On a de ce savant une *Dissertation historique sur la vielle;* Paris, 1741, in-12; réimprimée dans ses *Mélanges d'histoire, de littérature, de jurisprudence*, etc.; Paris, 1768, in-12. La vielle était, à Paris, un des instruments à la mode vers le milieu du dix-huitième siècle : le goût de Terrasson pour cet instrument lui inspira le projet de sa dissertation. Il jouait aussi de la flûte et de la musette.

**TERRY** (Léonard), né à Liége, en 1817, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y a appris l'harmonie et le contrepoint sous la direction de M. Daussoigne-Méhul, directeur de cet établissement. En 1845, il prit part au grand concours de composition institué par le gouvernement; il y obtint le second prix pour sa cantate intitulée *la Vendetta*. Cet ouvrage a été exécuté plusieurs fois au théâtre de Liége, avec des costumes et des décors. M. Terry a été aussi couronné à Bruges, en 1846, pour la composition d'un chant de Victoire, avec orchestre. L'Association musicale de Liége, formée pour l'exécution des grandes œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, choisit M. Terry, en 1849, pour en diriger l'orchestre : il remplit ces fonctions jusqu'en 1852, époque de la dissolution de cette société. Élève de Géraldy pour le chant, il lui a succédé comme professeur de cet art au Conservatoire de Liége. En 1861, il a été appelé à la direction de l'orchestre du théâtre de cette ville. Cet artiste a écrit trois opéras dont les titres sont : 1° *Fridolin*, drame lyrique en un acte. 2° *Maître Bloch*, ou *le Chercheur de trésors*, opéra-comique en deux actes. 3° *La Zingarella*, opéra-comique en trois actes. Il a aussi une grande scène inédite, intitulée *les Jeunes Filles et l'Ondine*, pour voix de soprano et orchestre. Les autres productions de M. Terry sont : dix-huit chœurs pour des voix de femmes, dont six ont été publiées à Liége, chez Goût; douze mélodies sur des textes français et italiens; Bruxelles,

Meynne; environ quarante romances à voix seule avec accompagnement de piano, publiées à Paris, chez la veuve Lemoine; à Bruxelles, chez Schott et Meynne; à Liége, chez Goût et chez Muraille. M. Terry a beaucoup de choses de ce genre encore inédites. Musicien instruit, il s'occupe avec ardeur de la littérature musicale et a préparé la publication d'un livre qui a pour titre : *Recherches historiques sur la musique et le théâtre au pays de Liége, depuis le onzième siècle jusqu'à nos jours*. Au moment où cette notice est écrite (1864), l'ouvrage est annoncé comme sous presse. M. Terry a pris part à la rédaction de *la Tribune*, de Liége, et du *Messager des théâtres et des arts*, de Paris; il a publié, en 1853, la biographie du violoniste Prume.

**TERZA** (Joseph), avocat et savant physicien, né à Naples, en 1751, est auteur d'un opuscule intitulé : *Nuovo zystema del suono* (Naples, in-8° de soixante-quatre pages). Ce petit ouvrage est en quelque sorte le résumé d'un livre plus étendu que l'auteur se proposait de publier, mais qui n'a point paru. Terza y examine préalablement les théories diverses concernant l'origine du son, et y développe des connaissances étendues. Ses propres idées concernant la formation du son ont de l'analogie avec celles qu'Azaïs a exposées depuis lors dans ses *Lettres sur l'acoustique fondamentale* (dans la *Revue musicale*, année 1832). Suivant l'assertion du marquis de Villarosa (*Memorie dei compozitori di Muzica*, p. 215), Terza aurait publié son *Nuovo zistema del suono*, à Paris, en 1805, en un volume in-8°; je n'ai trouvé aucune trace de cette publication, également inconnue à M. Quérard, érudit auteur de *la France littéraire*.

**TERZI** (Jean-Antoine), luthiste distingué, né vraisemblablement à Bergame, vers 1580, vécut dans cette ville, et a fait imprimer un recueil de pièces pour le luth sous ce titre : *Intavolatura di liuto accomodata con diversi passaggi per suonar in concerti a due liuti e solo, libro primo, il qual contiene motetti, contrappunti, canzoni*, etc.; Venise, Ric. Amadino, 1613, in-4°.

**TERZIANI** (Pierre), maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, né dans l'État romain, vers 1768, a fait ses études musicales à Rome et à Naples. En 1788, il a commencé à écrire pour le théâtre, et a fait représenter, à Venise, *Il Creso*, opéra sérieux, qui fut suivi de plusieurs autres dont les titres sont maintenant oubliés. Après avoir voyagé quelque temps en Italie, en Allemagne et en Espagne, il retourna à Rome, où il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de décembre 1816, après la retraite de Santucci. Il occupait encore cette place en 1836. Terziani a écrit un nombre immense de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° Onze messes à quatre voix. 2° Trois messes à huit voix. 3° Le psaume *Confitebor* à quatre voix. 5° Le même à huit voix. 6° Le psaume *Laudate*, à quatre voix. 7° *Ave Maria* avec *Alleluia* à huit voix. 8° Beaucoup de graduels. 9° Des motets et antiennes : toutes ces compositions sont avec accompagnement d'orgue. 10° *Dixit* à quatre voix et orchestre. 11° Autre *idem* à huit voix et orchestre. 12° *Lætatus sum*, à quatre voix et orchestre. 13° *Beatus vir*, à quatre voix et orchestre. 14° Deux messes à quatre voix et orchestre. 15° Messe à huit voix et orchestre. 16° Vêpres complètes à deux chœurs, orgue et orchestre. 17° Litanies avec écho et orchestre. 18° Deux *Te Deum*, à quatre voix et orchestre. Terziani a composé une multitude de morceaux pour la plupart des églises de Rome.

Ce maître eut un fils, *Gustave Terziani*, né à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Sa mère, Allemande de naissance, se nommait *Steinhardt*. Le jeune Terziani suivit sa famille à Rome et commença l'étude de la musique sous la direction de son père, puis l'abbé Baini devint son maître de composition. Son début fut un psaume à huit voix en deux chœurs composé pour l'église *del Gesù*. Il écrivit ensuite une messe à quatre voix et orchestre pour l'église Saint-Louis des Français, et l'oratorio de *Daniel* pour *la Chiesa nuova*. Cet artiste mourut, à Rome, du choléra, à la fleur de l'âge, le 31 août 1837. L'abbé Gigli, de cette ville, a donné, dans le *Giornale arcadico* d'octobre 1837, une notice intitulée : *Memoria della vita e delle opere del giovane maestro di muzica Gustavo Terziani*.

**TESCHNER** (Gustave-Wilhelm), professeur de chant à Berlin, s'établit dans cette ville, en 1839, après un long séjour en Italie, pendant lequel il étudia la méthode italienne de l'art du chant. On ne possède pas d'autres renseignements sur cet artiste. Il a publié un grand nombre de *canzonette* et de *Lieder*, en recueils et détachés.

**TESI-TRAMONTINI** (Victoire), célèbre cantatrice, naquit à Florence, dans les dernières années du dix-septième siècle. Redi

(*voyez* ce nom) fut son premier maître de chant; puis elle se rendit à Bologne, et y continua ses études vocales sous la direction de Campeggi; mais le désir de briller sur la scène lui fit quitter l'école de ce professeur avant que ses études fussent complétement achevées. Elle débuta à Bologne avec un succès qui justifia ses espérances; puis elle parut sur divers théâtres où l'étendue singulière et la beauté de sa voix excitèrent la plus vive admiration. En 1719, elle était à Venise, où elle chanta au théâtre *S. Angelo*, pendant le carnaval, dans le *Pentimente generose* de Stefano Andrea Fiore, et dans la même année, elle chanta à Dresde, à l'occasion du mariage du prince électoral. De retour en Italie, elle se fit entendre avec autant de succès qu'avant son voyage à Venise, où elle chanta, en 1723, dans la saison d'hiver, au théâtre *S. Angelo*, dans le *Timocrate* de Leo. On la trouve ensuite à Florence et à Naples, où elle était en 1725. Appelée à Milan en 1727, elle y chanta, pendant le carnaval, *la Girita* de Joseph Vignati; puis elle alla à Parme, au printemps de 1728, et chanta au nouveau théâtre ducal dans le *Medo* de Léonard Vinci. Au printemps de 1731, elle se faisait entendre, au théâtre de *Matuezzi* de Bologne, dans le *Farnace* de Jean Porta. Adrien de Lafage (*voyez* ce nom) a trouvé dans les registres des théâtres de Naples, conservés aux archives de cette ville, que la Tesi fut engagée au théâtre de Saint-Charles de Naples, pour chanter, depuis le 4 novembre 1737 jusqu'à la fin du carnaval, *l'Olimpiade* de Leo. Elle reçut pour cet engagement deux mille huit cent soixante-sept ducats napolitains (environ douze mille cent quatre-vingt-quatre francs). Après 1738, il y a une lacune de dix ans dans les renseignements sur la carrière de cette cantatrice ; c'est en 1748 qu'on la trouve à Vienne. Elle y chanta, le 4 novembre 1749, dans la *Didone* de Metastase, mise en musique par Jomelli. A cette occasion, le célèbre poëte écrivait à la princesse Belmonte : *La Tesi è ringiovinata di vent' anni* (La Tesi est rajeunie de vingt ans) (1). Elle devait avoir alors près de cinquante-cinq ans. Burney, qui la vit à Vienne en 1772, dit qu'elle avait alors plus de quatre-vingts ans (2); je crois qu'il la vieillit de quelques années, car elle avait seulement environ cet âge lorsqu'elle mourut, en 1775, suivant les *Notices hebdomadaires* de Hiller. Victoire Tesi a formé quelques élèves, parmi lesquels on remarque *De Amicis* et *La Teyber* (3).

(1) Metastasio, *Opere postume*, t. I, p. 334.
(2) Burney, *Voyages*, t. II, p. 276.

**TESSARINI** (Charles), premier violon de l'église métropolitaine d'Urbino, naquit en 1690, à Rimini, dans les États romains. Il y a lieu de croire qu'il fit ses études à Rome, et qu'il reçut des conseils de Corelli, car ses premiers ouvrages sont une imitation fidèle du style de ce grand violoniste. Quoi qu'il en soit, il se fit bientôt connaître par son double talent d'exécutant et de compositeur : dès 1724, il était déjà célèbre en Italie. Suivant Burney, copié par Gerber et d'autres, cet artiste serait venu à Amsterdam, en 1762 (il aurait été âgé alors de soixante-douze ans), et y aurait fait entendre des compositions d'un genre tout moderne, très-différent du style de ses premières productions. Je ne crois pas à cette anecdote, et je pense qu'elle n'a d'autre fondement que la publication dans cette même année, à Amsterdam, de deux œuvres de concertos, et d'une traduction française d'une méthode de violon, d'après un manuscrit de Tessarini, en langue italienne. On connaît de cet artiste : 1° *Sonate per due violini e basso, con un canone in fine*; Amsterdam, Roger, Paris, Leclerc. 2° *Sonate a due violini*, ibid. I et II; *ibid*. 3° *Dodici concertini a violino principale, due violini di ripieno, violetta, violoncello, et basso continuo per organo o cembalo*; ibid. 4° *Dodici sonate a violino solo, e basso per organo*; Paris, Venier. 5° *Sei divertimenti a due violini*, liv. II. 6° *L'Arte di nuova modulazione, ossia concerti grossi a violino principale, due violini di concerto, due violini di ripieno, violetta, violoncello e basso continuo per organo*; Amsterdam et Paris, 1762. Le premier titre de cet œuvre lui a été donné par l'éditeur, à l'imitation d'un ouvrage de Localelli (*voyez* ce nom). 7° *Contrasto armonico, ossia concerti grossi a violino principale*, etc.; *ibid*. 8° Nouvelle méthode pour apprendre par théorie, dans un mois de temps, à jouer du violon, divisée en trois classes, avec des leçons à deux violons par gradation; Amsterdam, 1762. Cet ouvrage est la traduction de celui dont l'auteur a répandu des copies sous ce titre : *Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il violino*, etc. Il y en a une traduction anglaise intitulée : *An accurate method to attain the art*

(3) M. Farrenc a bien voulu me fournir une partie des renseignements pour cette notice; ils sont tirés particulièrement de livrets d'opéras et conséquemment authentiques.

*of playing the violin*. La méthode de Tessarini est toute pratique : elle est composée d'exercices, d'études, de sonatines, et l'on n'y trouve que peu de préceptes.

**TESSIER** (Charles), né à Pézénas, vers le milieu du seizième siècle, fut attaché à la chapelle de Henri IV, roi de France. Il fit un voyage en Angleterre et y publia quelques airs de sa composition, sous ce titre : *Le premier livre des chansons et airs de cour, tant en françois qu'en italien et gascon, à quatre et cinq parties*; Londres, Thomas Este, 1597, in-4°.

**TESTA** (Dominique), abbé, né en 1746, à San-Vito, près de Palestrina, fut d'abord professeur de philosophie dans cette ville, puis à Rome, depuis 1774 jusqu'en 1786. Dans cette dernière année, il se rendit à Milan pour y enseigner la physique et les mathématiques, puis la philosophie. Devenu ensuite secrétaire du nonce à Paris, il courut risque de perdre la vie dans les troubles de la révolution. De retour à Milan, il y reprit sa chaire. En 1804, il accompagna le pape Pie VII à Paris. Exilé en Corse, dans l'année 1810, il ne retourna à Rome qu'en 1814. Il y devint alors secrétaire des brefs et protonotaire apostolique. Ce prélat est mort en 1832, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *Della contemporanea propagazione e percezione di diversi suoni*, etc. (De la propagation et de la perception simultanée de sons différents); Milan, 1787, in-4°. Mairan (*voyez* ce nom) avait déjà tenté de résoudre une partie du problème difficile contenu dans ce sujet; mais il l'avait traité en physicien; l'abbé Testa établit dans son mémoire qu'il en faut chercher l'explication non dans la physique, mais dans la psychologie, et il développe cette opinion avec beaucoup de talent. Ce morceau a été traduit en français dans le *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie, traduites de différentes langues*; Paris, 1788 (t. III, p. 167 et suivantes).

Un ecclésiastique napolitain, nommé *Prospero Testa*, fut un compositeur de la fin du seizième siècle. Il vivait à Naples, en 1601 (*voyez Della prattica musica*, de Cerreto, p. 156).

**TESTART** (Étienne), maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle du palais, à Paris, dans la seconde moitié du seizième siècle, obtint au concours ou *Puy* de musique d'Évreux, en 1578, le premier prix de *l'orgue d'argent*, pour la composition du motet *Cæciliam intra cubiculum*.

**TESTE** (J.-Alphonse), professeur de musique à Paris, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Nouveau cours d'études musicales et de chant élémentaire*; Paris (chez l'auteur), 1844, in 8° de quatre-vingt-seize pages, avec soixante-quatre planches de musique. 2° *Solfége géant à l'usage des cours de musique*; Paris, Frank, 1849, in-8° de quatre pages, avec un grand appareil mécanique, pour la formation des gammes et l'emploi de tous les signes. Cet appareil était d'un prix élevé, qui a empêché le succès de la méthode.

**TESTORE** (Guillaume), compositeur italien, du seizième siècle, a fait imprimer des *Madrigali a cinque voci. Libro primo; Venetia, appresso Claudio da Correggio et Fausto Bethamo compagni*, 1566, in-4° obl.

**TESTORI** (Charles-Jean), né à Verceil, dans le Piémont, en 1714, fut d'abord professeur de violon, puis obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Eusèbe, dans sa ville natale, en 1764. Il mourut en 1782, à l'âge de soixante-huit ans. La musique d'église de sa composition, qu'il a laissée en manuscrit, est peu estimée. Ce musicien n'est connu que par un livre dont les différentes parties ont été publiées dans cet ordre : 1° *La musica ragionata espressa famigliarmente in dodici passegiate a dialogo; opera per cui si giungera più presto, e con soddisfazione dagli studiosi giovani all'acquisto del vero contrappunto; Vercelli, presso G. Panialis*, 1767, in-4° de cent cinquante et une pages et vingt-deux planches. 2° *Primi rudimenti della musica e supplemento alla musica ragionata in sette passegiate, libro secondo*; ibid., 1771, in-4° de soixante-dix pages et six planches. 3° *Supplemento alla musica ragionata, passegiate sei, libro terzo*; ibid., 1773, in-4° de quarante-deux pages, avec huit planches. 4° *L'arte di scrivere a otto reali, e supplemento alla musica ragionata, libro quarto*; ibid., 1782, in-4° de cinquante-six pages et vingt-neuf planches. Testori est le seul auteur italien qui ait adopté la doctrine de Rameau.

**TESTORI** (Charles-Joseph), luthier piémontais, né à Novare, fut élève d'Acevo. Il s'établit à Milan, vers 1687, et commença à travailler dans cette même année; mais il mourut jeune encore, car ses derniers violons sont datés de 1702. Ses instruments ne sont pas communs. On les range dans le troisième ordre.

**TESTORI** (Charles-Antoine), fils du précédent, né vers 1675, fut élève de son père et lui succéda. On connaît de lui des violons, violes et basses fabriqués depuis 1700 jusqu'en 1730.

**TESTORI** (Paul-Antoine), second fils de Charles-Joseph, se fit aussi connaître dans la lutherie. Il travailla d'abord avec son frère; mais il s'en sépara vers 1710, et produisit un nombre assez considérable d'instruments fabriqués jusqu'en 1754. Il avait de la réputation pour les luths, théorbes et guitares. On a aussi des violons sortis de son atelier.

**TETAMANZI** (le P. François-Fabrice), religieux cordelier, né à Milan, vers 1650, fit ses vœux au couvent de cette ville et y passa toute sa vie. Il est auteur d'un traité du plain-chant, qui a pour titre : *Breve metodo per apprendere fondatamente e con facilità il canto fermo, diviso in tre libri*, etc., *in Milano*, 1686, in-4° de cent quarante-neuf pages. Une deuxième édition de ce livre a été imprimée dans la même ville, par Fr. Agnelli, en 1728, in-4° de cent cinquante-cinq pages, et une troisième a paru en 1756, chez Galeazzi, in-4° de cent cinquante-six pages. L'édition de 1656, citée par Forkel dans la *Littérature générale de la musique*, n'existe pas; cette date est une faute d'impression. M. C.-F. Becker s'est trompé (*System. Chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, page 308), en considérant cette édition comme véritable; et de plus il a supposé une édition de Rome, 1685, qui n'existe pas, trompé par l'indication de l'approbation donnée à l'ouvrage par le général de l'ordre des cordeliers, et datée de Rome, le 10 août de cette année. Lichtenthal lui avait fourni cette date dans sa *Bibliografia della musica* (tome IV, page 129). Les termes de l'approbation même prouvent que l'édition de Milan, 1686, est la première.

**TEULE** (Jules-Charles), médecin et docteur ès sciences, de Paris, s'est fait le défenseur du système d'enseignement de la musique de Galin et de ses successeurs dans un opuscule intitulé : *Exposition du système de l'écriture musicale chiffrée, suivie d'une note sur la comparaison des tons*; Paris, Arthus-Bertrand, 1842, in 8° de trente-six pages, avec deux planches.

**TEVO** (le P. Zacharie), moine franciscain, n'est pas né (comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, d'après le portrait de ce religieux, placé en tête de son livre), à Sacco, village près de Roveredo, en 1656 ou 1657, car M. Jean-Baptiste Candolti, maître de chapelle à Cividale (Frioul), a fait des recherches sur ce même moine, à Piove di Sacco, chef-lieu de district dans la province de Padoue, et y a découvert l'acte de naissance de Tevo, duquel il résulte qu'il naquit dans ce lieu, le 16 mars 1651, et qu'il fut baptisé, le 25 du même mois, à la paroisse *S. Nicolo* (1). La légende de son portrait et les pièces liminaires du livre qu'on a de ce religieux font voir qu'il était bachelier en théologie, professeur de musique, et qu'il vivait au couvent des cordeliers de Venise, dans les premières années du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un traité général de musique intitulé : *Il Musico Testore; Venezia*, 1706, *appresso Ant. Bortoloni*, un volume in-4° de trois cent trente-six pages. Ce titre signifie littéralement *le Tisserand musicien*. L'auteur l'explique dans le premier chapitre de la première partie de son livre, disant qu'ayant extrait tout ce qu'il enseigne concernant l'art et la science de la musique, des livres des meilleurs auteurs, il en a formé un tissu d'érudition musicale. Il fait preuve, en effet, dans cet ouvrage d'une lecture immense; de plus, il y montre un esprit lucide et méthodique. Le *Musico Testore* est divisé en quatre parties. Dans la première, Tevo traite longuement, suivant la mode de son temps, de la nature de la musique, de son invention, de sa division, etc. La seconde partie est relative aux organes de la voix et de l'ouïe, à la notation, à la gamme, aux intervalles, à la solmisation et à la mesure. Dans la troisième, il traite avec profondeur de l'harmonie, considérée sous le rapport de l'art d'écrire. Enfin, la quatrième partie est relative aux diverses formes de contrepoints.

**TEWKESBURY** (Jean DE), vraisemblablement ainsi nommé parce qu'il était né à Tewkesbury, ville du comté de Glocester, fut récollet, et vécut à Oxford, vers la fin du quatorzième siècle. Il est indiqué comme auteur d'un traité de musique, en cent vingt-quatre pages in-folio, dans un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne. Cet ouvrage est intitulé : *Quatuor principalia artis musicæ*. Un avertissement, placé après la table des matières, fait voir que ce livre a été présenté par Jean de Tewkesbury aux moines de son ordre, du couvent d'Oxford, en 1388. Toutefois plusieurs écrivains anglais ont attribué l'ouvrage dont il s'agit à

(1) Voici les expressions mêmes du registre de cette église : *Zaccaria figlio di Zuanne Tevo e di Zuanna sua consorte della contrada di S. Nicolo è nato il 16 e battizato il 25 marzo* 1651. (Voyez la *Gazetta musicale di Milano* de 1854, 6 août, p. 253.)

Jean Hamboys, à Jean Torksey et à Simon Tunstede (*voyez* ces noms), auteurs d'autres traités de musique. Burney penche pour ce dernier (*a General History of Music*, tome II, page 395); toutefois il ne résout pas la question.

**TEYBER** (Antoine). *Voyez* **TAYBER.**

**TEYBER** (François). *Voyez* **TAYBER.**

**TEYBER** (Élisabeth), cantatrice, appelée **TEUBERIN**, par Gerber (*Lexik. der Tonkünstler*), et **TÆUBERIN**, par Forkel (*Almanach mus. de* 1783, page 74), naquit à Vienne, vraisemblablement vers 1748. Elle était fille d'un violoniste de talent, attaché à la chapelle impériale. Son éducation vocale fut dirigée par la célèbre cantatrice Tesi et par Hasse (*voyez* ces noms). D'abord engagée à la chapelle du prince Esterhazy, elle y reçut aussi des conseils de Haydn. En 1769, Élisabeth Teyber était à Naples et y obtenait de brillants succès. Gerber, qui fournit les éléments de cette notice, dit que cette cantatrice se rendit ensuite à Pétersbourg, et que le climat de la Russie exerça une influence si fâcheuse sur son organe vocal, que, quand elle revint en Allemagne, les médecins lui interdirent pour toujours l'exercice du chant. Le biographe allemand n'indique pas les dates de cette période de la vie de l'artiste. Un second voyage en Italie et le séjour prolongé qu'elle y fit, lui rendirent la santé et l'ancien éclat de sa voix. De retour à Vienne, elle fut attachée à l'Opéra allemand de la porte d'Italie. On voit, par les annuaires des théâtres, qu'elle y chantait pendant les années 1787 et 1788. On n'a pas de renseignements sur les époques de sa retraite et de sa mort.

**THABET** ou **THABIT** ben Corrah, ben Haroun, célèbre philosophe, mathématicien et médecin arabe, naquit à Harran, dans la Mésopotamie, l'an 221 de l'hégire (835 de l'ère chrétienne), et mourut en 288 (900). Il fut élève de Kindi (*voyez* ce nom), et appartint à la secte des saducéens. Savant dans les langues grecque, syriaque et arabe, il a composé un nombre immense d'ouvrages dont on peut voir la liste dans la Bibliothèque de Casiri (t. I, p. 386 et suiv.). Parmi ces ouvrages, il en est trois qui traitent spécialement de la musique. Le premier a pour titre : *Le grand livre de la musique en deux discours*; le second est intitulé : *Le petit livre de la musique en quinze articles*; enfin, le dernier est une *Introduction dans la science de la musique*. Celui-ci fut écrit originairement en syriaque, par Thabet, qui le traduisit ensuite en arabe. Les manuscrits de ces divers traités sont à la Bibliothèque de l'Escurial (Espagne).

**THALBERG** (Sigismond), pianiste célèbre, fils naturel du prince M.. D..... et de la baronne de W......, est né à Genève, le 7 janvier 1812. Après avoir passé ses premières années sous les yeux de sa mère, femme spirituelle et distinguée, il fut conduit, fort jeune encore, à Vienne, où commença son éducation musicale. Son biographe allemand dit qu'il reçut des leçons de Sechter et de Hummel; mais lui-même, dans nos conversations, n'a avoué pour son maître de piano que le premier basson du théâtre impérial. Le même biographe assure qu'un travail infatigable a conduit Thalberg au talent admirable qui a fait sa réputation; mais en ceci encore il est contredit par l'artiste, qui prétend avoir acquis son talent sans effort. Quoi qu'il en soit, ce talent se manifesta de bonne heure, car Thalberg n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il commença à fixer sur lui l'attention, dans les salons et dans les concerts. A seize ans, il publia ses premières productions, considérées plus tard par lui comme des bagatelles, mais où l'on voyait l'indication fugitive de la pensée qu'il a développée depuis lors, et qui caractérise son style. Pour quiconque connaît Thalberg comme pianiste et comme compositeur, il n'est pas sans intérêt d'examiner son *Mélange sur les thèmes d'Euryanthe* (œuvre 1er), sa fantaisie sur un air écossais (op. 2), et l'impromptu sur des motifs du *Siége de Corinthe* (op. 3). Ces morceaux parurent à Vienne, en 1828. Deux ans après, il fit un premier voyage en Allemagne pour y donner des concerts. Les journaux de cette époque commencèrent à faire retentir son nom. Il avait écrit pour ce voyage son concerto de piano (œuvre 5e); mais la nature n'a pas paru avoir destiné le célèbre artiste à une autre spécialité que celle qui lui a fait une immense renommée. En examinant avec attention ce concerto, on voit que ce genre de musique n'est pas le sien; que les formes classiques le contraignent, et que l'orchestre le gêne. Ses vues se tournaient dès lors vers le développement de la puissance sonore du piano, vers les combinaisons d'effets divers, et surtout vers une nouveauté dont le mérite d'invention lui appartient, bien qu'on ait essayé de le lui contester. L'ancienne école des pianistes se divisait en deux catégories principales, savoir : celle des pianistes brillants, tels que Clementi et ses élèves, et celle des pianistes harmonistes, comme Mozart et Beethoven. Chacune de ces écoles se subdivisait en plu-

sieurs nuances qui tendaient à rapprocher l'une de l'autre les deux souches principales ; ainsi, Dussek, guidé par son instinct national, tendait vers l'école harmonique, bien qu'il écrivît incorrectement, et quoiqu'on dût le considérer comme appartenant à l'école des pianistes brillants. Plus tard, Kalkbrenner, un des chefs de cette école, suivit la même direction. D'autre part, Hummel, puis Moscheles, pianistes de l'école harmonique, donnèrent à leurs compositions plus de brillant que Mozart et Beethoven. Mais dans l'une et dans l'autre école, on remarque que le chant et l'harmonie d'une part, et les traits brillants, de l'autre, sont toujours séparés, et que ces deux parties, qui constituent la musique de piano, n'apparaissent que chacune à leur tour, et dans un ordre à peu près symétrique. Dans les traits brillants des deux écoles, ce sont les gammes qui dominent : les arpéges n'y apparaissent que de loin en loin, et dans des formes à peu près toujours semblables. Dans l'une et dans l'autre école, le virtuose ne se sépare pas du musicien ; la pensée et la forme restent toujours les conditions suprêmes. Vers 1830, il y eut une sorte de révolte des virtuoses contre la domination de la musique : aux conditions de celle-ci succéda la nécessité de briller par la dextérité, et de faire bon marché de la forme et de la pensée, pourvu que l'artiste exécutant eût de quoi faire naître l'étonnement et l'admiration par son habileté. Mais pour que ce programme pût être réalisé, il fallait entrer dans un ordre nouveau de difficultés vaincues, et sortir du domaine des gammes, épuisé par un long usage. C'est dans ces circonstances que s'ouvrit la carrière de Thalberg, et qu'il conçut la pensée de réunir dans un même cadre la mélodie et les traits brillants qui devaient lui servir d'accompagnement. Les formes nouvelles qu'il imagina pour varier les arpéges destinés à cet effet, l'ampleur du son qu'il tirait du piano, et l'adroit usage des pédales, donnèrent une apparence magique à cette innovation, et lorsqu'on entendit l'artiste, dans ses premières exhibitions, jouer quelques-uns des morceaux qu'il avait combinés pour le plus grand développement possible des ressources de cette musique d'effet, par exemple la fantaisie sur les thèmes de *Moïse*, les pianistes virtuoses eux-mêmes se persuadèrent, au premier aspect, que d'immenses difficultés s'y trouvaient réunies ; mais quand Thalberg eut divulgué son secret en publiant sa musique, les procédés de combinaison qui avaient causé tant d'éblouissements parurent fort simples, et l'on fut étonné d'entendre des élèves assez peu avancés jouer cette musique dont les difficultés apparentes avaient produit de si puissantes émotions. Alors tous les pianistes s'emparèrent de ces moyens faciles d'effet, et de ce qui avait été chez l'inventeur une œuvre d'intelligence et de sentiment, les imitateurs firent un lieu commun dont la monotonie incessante finit par amener le dégoût. On ne se contenta pas de s'emparer de la création de Thalberg, car on lui en contesta la propriété. Suivant l'opinion de quelques critiques, il l'aurait empruntée à Beethoven. Quelque soin que j'aie mis dans mes recherches pour vérifier cette assertion, je n'ai rien découvert qui la justifie, à moins qu'on n'ait voulu parler de l'adagio de la deuxième sonate de l'œuvre 31 : mais ce n'est qu'un effet de croisement de mains. La critique a usé de ses droits à l'égard de l'inventeur de ce style, et a tempéré l'éclat de ses triomphes. Elle lui a aussi reproché de reproduire à peu près les mêmes formes, sinon les mêmes moyens, dans tous ses ouvrages, et d'avoir fait du piano quelque chose d'exceptionnel, en quelque sorte en dehors de la musique. La satiété des retours permanents des mêmes formes et des mêmes procédés a fatigué le goût du public. On ne peut nier qu'il y ait de la monotonie dans ce retour fréquent des mêmes dispositions d'idées, dans ce cadre où la progression de l'effet suit toujours la même voie, et arrive à des résultats à peu près identiques, ou du moins analogues. Ce que Thalberg a ajouté aux ressources du piano est sans doute quelque chose de réel et de très-considérable : l'auteur de cette notice a été des premiers à signaler cette innovation et à y applaudir ; mais il n'a pas cru qu'il y eût là de quoi remplir toute une existence d'artiste, et la jeunesse du virtuose lui laissa l'espoir qu'il aurait le temps de se transformer, et qu'il considérerait ce qu'il a inventé, non comme le but de l'art, mais comme un moyen dont il fallait user avec réserve. Si cet espoir ne s'est pas réalisé, l'explication s'en trouve dans la destination que le virtuose s'était donnée. Il n'existe peut-être pas un pianiste qui se soit moins occupé de musique que Thalberg et qui ait moins joué les œuvres des maîtres. Pendant toute sa vie, il n'a eu en face de lui que sa propre personnalité. La musique qu'il s'est faite est la seule qu'il ait jouée : cette musique, il l'a faite ce qu'elle devait être pour le *virtuose*, car c'est uniquement dans les voies du virtuose que son existence s'est écoulée.

Après avoir produit une grande sensation à

Paris, en 1835, Thalberg obtint également des succès d'enthousiasme en Belgique, en Hollande, en Angleterre et en Russie, où il était en 1839. Les amis de cet artiste lui avaient persuadé qu'il y a dans sa musique des qualités qui le destinaient à être compositeur dramatique : il crut à leurs prédictions et écrivit, sur un poëme de Scribe traduit en italien, un opéra intitulé *Florinda*, qui fut chanté au théâtre italien de Londres, en 1851, par Sophie Cruvelli, Calzolari, Lablache, Sims Reeves et Coletti. Cette faible production, dont rien n'est resté, a disparu presque immédiatement de la scène. En 1855, Thalberg partit pour le Brésil, où il resta environ une année. Dans l'été de 1856, il passa quelques mois à Paris, puis il se rendit dans les États-Unis d'Amérique, où il resta plusieurs années et donna une grande quantité de concerts, dont le produit fut très-considérable. De retour en Europe dans l'été de 1858, il alla vivre à Naples dans une propriété qu'il y avait acquise. Après quatre ans de silence, Thalberg a reparu, en 1862, à Paris et à Londres : il y a retrouvé ses anciens succès avec ses anciennes fantaisies, particulièrement sur les thèmes de *Don Juan* et de *Moïse*. En 1863, il a fait un nouveau voyage au Brésil. Cet artiste célèbre a épousé une des filles de Lablache (*voyez* ce nom).

Après *Florinda*, Thalberg a écrit un second opéra qui a été joué en Italie sous le titre de *Cristina di Suezia* et a eu une chute complète. La liste de ses œuvres pour le piano est composée comme il suit : 1° Fantaisie et variations sur des thèmes d'*Eurianthe*, de Weber, op. 1. 2° Fantaisie et variations sur un thème écossais, op. 2. 3° Impromptu sur des thèmes du *Siége de Corinthe*, op. 3. 4° *Souvenirs de Vienne*, douze caprices en forme de valses, op. 4. 5° Concerto pour piano et orchestre, op. 5 (en *mi* bémol). 6° Fantaisie sur les motifs de *Robert le Diable*, op. 6. 7° Grand divertissement (en *fa* mineur), op. 7. 8° Fantaisie sur la *Straniera*, op. 9. 9° Grande fantaisie et variations sur *I Montecchi ed i Capuleti*, op. 10. 10° Grande fantaisie et variations sur les motifs de *Norma*, op. 12. 11° Grande fantaisie et variations sur deux motifs de *Don Juan*, op. 14. 12° Caprice (en *mi* bémol), op. 15. 13° Deux nocturnes, op. 16. 14° Deux airs russes variés, op. 17. 15° Divertissement sur les *Soirées musicales* de Rossini, op. 18. 16° Deuxième caprice, op. 19. 17° Fantaisie sur les motifs de l'opéra *les Huguenots*, op. 20. 18° Trois nocturnes, op. 21. 19° Grande fantaisie, op. 22. 20° Douze études, op. 26. 20° (*bis*) Grande fantaisie sur *God save the Queen* et *Rule Britannia*, op. 27. 21° Nocturne (en *mi* majeur), op. 28. 22° *Scherzo*, op. 31. 23° *Andante* (en *ré* bémol), op. 32. 24° Fantaisie sur des thèmes de *Moïse*, op. 33. 25° Divertissement sur les thèmes de *la Gipsy*, de Benedict, op. 34. 26° Grand nocturne (en *fa* dièse), op. 35. 27° *La Cadence*, impromptu en forme d'étude, et autres morceaux, op. 36 28° Fantaisie sur des motifs d'*Obéron*, op. 37 29° Romance et étude, op. 38. 30° Souvenir de Beethoven, op. 39. 31° Fantaisie sur la *Donna del Lago*, op. 40. 32° Deux romances sans paroles, op. 41. 33° Grande fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de *Don Juan*, op. 42. 34° Deuxième grande fantaisie sur *les Huguenots*, op. 43. 35° Andante final de *Lucia di Lammermoor* varié, op. 44. 36° Thème original et étude, op. 45. 37° Caprice sur *la Sonnambula*, op. 46. 38° Grandes valses brillantes, op. 47. 39° Grand caprice sur des motifs de Charles VI, op. 48. 40° Fantaisie sur *Beatrice di Tenda*, op. 49. 41° Fantaisie sur *Lucrèce Borgia*, op. 50. 42° Fantaisie sur *Semiramide*, op. 51. 43° *Lieder sans paroles* (au nombre de neuf, sans numéros d'œuvres). 44° Grande fantaisie sur la Tarentelle de *la Muette de Portici*, op. 52. 45° Grande sonate en quatre parties, op. 56. 46° *Décaméron musical*, dix morceaux servant d'étude préparatoire etc., op. 57. 47° *Apothéose*, grande fantaisie sur la marche triomphale de Berlioz, op. 58. 48° Marche funèbre variée, op. 59. 49° Grande fantaisie sur *le Barbier de Séville*, op. 63. 50° *Souvenir de Pesth*, air hongrois, op. 65. La plupart de ces œuvres ont été publiés à Paris, chez Brandus et Dufour, à Vienne et à Leipsick.

**THALÈS** ou **THALÉTAS**, poëte-musicien, qu'on a confondu quelquefois mal à propos avec le philosophe Thalès, de Milet, était né dans l'île de Crète. Il fut contemporain de Lycurgue et vécut conséquemment environ trois cents ans après la guerre de Troie. C'est à Thalès qu'on attribue le second établissement de la musique à Sparte. La plupart de ses chansons avaient pour objet la nécessité d'obéir aux lois. Strabon lui accorde l'invention de la lyre de Crète ; Porphyre assure que Pythagore aimait à chanter les vieux *Péans* de Thalétas, et le scoliaste de Pindare (*in Pyth. Od.* 2, vers. 127, *ed. Bœckhii*, vol. II, part. I, fol. 322) dit que ce musicien fut le premier qui composa des airs appelés *Hyporchèmes*, pour les danses armées et guerrières. Les Grecs, qui aimaient le merveilleux, di-

saient que la musique de Thalétas avait la vertu singulière de guérir les maladies, et que, pour obéir à l'oracle de Delphes, il vint à Sparte, affligée de la peste, et l'en délivra par ses chants.

**THALMAN** (Mathieu), musicien au service de la cathédrale d'Anvers, est inscrit sur les rôles des comptes de cette chapelle à la date du 11 octobre 1589. Il a publié de sa composition : *Missæ IV sex vocum;* Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4° oblong.

**THAMYRIS**, Thrace de nation, fut renommé pour la beauté de sa voix. Il était fils de Philammon (*voyez ce nom*), et de la nymphe Arsie. Homère dit qu'il défia les Muses pour le chant et l'art de jouer de la lyre (*Iliad., lib. II, vers.* 101, *et Schol. anon. Homer., ibid., vers.* 102), et qu'ayant été vaincu, les déesses irritées lui firent perdre la vue, la voix, l'esprit, et même le talent de jouer de la lyre. Désespéré, il jeta la sienne dans un fleuve de Messénie, qui de là prit le nom de *Balyre*, formé des deux mots grecs βαλλην (jeter), et λύρα (lyre). Thamyris avait appris la musique et la poésie dans l'école de Linus; Platon dit qu'il excella dans la composition des hymnes (*Des lois*, liv. VIII); il le compare à Orphée. On sait qu'il fut le troisième poëte lyrique qui remporta les prix de musique et de poésie aux jeux pythiques, en chantant un hymne en l'honneur du dieu qui y présidait. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention de l'harmonie dorienne, c'est-à-dire du mode dorien (*Vid. Clem. Alex. Strom., lib. I, p.* 307, *D. ed. Par.*).

**THÉBAULT** (Hippolyte), maître de chapelle à Bourges, est auteur d'une *Méthode de plain-chant;* Bourges, Manceron, 1849, in-8° de cent vingt-quatre pages.

**THÉODORIC** (Georges), *Voyez* **DIETRICH** (Georges).

**THEILE** (Jean), né à Naumbourg, en 1608, fit ses études à l'université de Iéna, puis fut magister dans les écoles de Frankenhausen, d'Altenbourg, de Windesheim et d'Arnstadt. En 1635, il obtint la place de corecteur dans sa ville natale. Nommé recteur du même collége, en 1639, il quitta cette position deux ans après pour celle de recteur à Budissin, où il mourut le 16 août 1679, dans sa soixante et onzième année. On a de lui *Programma de musica;* Budissin, 1661, in-4°.

**THEILE** (Jean), compositeur allemand, était fils d'un tailleur; il naquit à Naumbourg, le 29 juillet 1646. Après avoir fait ses premières études à l'école de sa ville natale, et avoir appris la musique chez le *cantor* de la ville, nommé Scheffler, il se rendit à l'université de Halle; mais n'ayant pu se procurer des moyens d'existence dans cette ville, il alla à Leipsick, où il fut employé comme chanteur et comme instrumentiste, pour la basse de viole. La grande réputation de Schütz, maître de chapelle à Weissenfels, le décida à se rendre auprès de lui pour étudier le contrepoint : ce maître l'accueillit comme son élève, et lui fit faire des études complètes dans l'art d'écrire. Devenu musicien instruit, Theile alla s'établir à Stettin, et y vécut en donnant des leçons de musique. Au nombre de ses élèves, on remarque les organistes célèbres Buxtehude et Zachau. En 1673, il obtint le titre de maître de chapelle de la cour de Holstein; mais la guerre vint, au bout de quelques années, lui enlever cette heureuse position, et l'obliger à se réfugier à Hambourg. Il y trouva l'opéra florissant, et écrivit plusieurs ouvrages pour le théâtre de cette ville. Pendant le séjour qu'il y fit, il s'y livra aussi à l'enseignement avec succès. Après la mort de Rosenmüller, maître de chapelle à Wolfenbuttel, Theile fut choisi pour le remplacer, en 1685, puis il entra au service du duc de Mersebourg. La mort de ce prince l'ayant laissé sans emploi quelques années après, il se retira chez son fils, à Naumbourg et y mourut en 1724, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Les compositions de cet artiste furent estimées de son temps, particulièrement dans les cours de Vienne et de Berlin. On ne connaît aujourd'hui sous son nom que les ouvrages suivants : 1° Passion allemande, avec et sans instruments; Lubeck, 1675, in fol. 2° *La Naissance de Jésus-Christ*, oratorio, exécuté à Hambourg, en 1681, mais non imprimé. 3° *Noviter inventum opus musicalis compositionis* 4 et 5 *vocum, pro pleno choro, raræ nec auditæ prius artis ac suavitatis primum, super canticis ecclesiæ, scilicet Kyrie, Patrem, Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei, secundum harmoniam voci Prænestiniani styli majestaticam simulque regulas fundamentales artis musicæ*. Ce recueil contient vingt messes à quatre et cinq voix. 4° *Opus secundum, novæ sonatæ rarissimæ artis et suavitatis musicæ, partim* 2 *vocum, cum simplis et duplo inversis fugis; partim* 3 *vocum, cum simplis, duplo et triplo inversis fugis; partim* 4 *vocum, cum simplis, duplo et triplo et quadruplo inversis fugis: partim* 5 *vocum, cum simplis, duplo, triplo, quadruplo aliis-*

*que varietatis inventionibus et artificiosis syncopationibus*, etc. Ce recueil contient des sonates, préludes, courantes, airs et sarabandes à deux, trois, quatre et cinq parties instrumentales. 5° *Adam et Ève*, opéra représenté à Hambourg, en 1678. Theile est aussi auteur de deux traités sur diverses espèces de contrepoints doubles, écrits à Naumbourg, en 1691. Ces ouvrages se trouvaient, en manuscrit, dans la Bibliothèque de Forkel.

**THEILE** (ADAM-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), naquit le 20 mars 1787, à Kleineichstadt, près de Querfurt (Saxe). A l'âge de seize ans, il se rendit dans cette ville et y fréquenta l'école de chant. Fuhrmann, qui en était le *cantor*, lui donna des leçons de piano, et lui communiqua les compositions de Haydn, de Mozart et de Beethoven. En 1808, il trouva une première position d'instituteur et de *cantor* au village de Nausitz; mais il y resta peu de temps, ayant pris la résolution de suivre les cours de l'université de Leipsick. Après y avoir achevé ses études, il obtint, à l'âge de vingt-cinq ans, la place d'organiste et de professeur de musique à l'institut des jeunes filles à Weissensée. Il est mort dans cette ville, le 22 juillet 1822. Les premières productions de Theile sont : Neuf variations pour le piano; Meissen, Gœdsche; douze variations faciles *idem*; Weimar, Voigt; *Der lustige Leiermann* (Le joyeux joueur de vielle), collection de morceaux pour le piano en huit suites divisées en deux années; Meissen, Gœdsche; des pièces d'orgue répandues dans les huit années du journal publié par Geissler, sous le titre de *Nouveau musée complet des organistes*. Après son décès, Kœrner a publié : *Orgel-Compositions von A.-G. Theile* (Compositions pour l'orgue d'Adam-Gottlieb Theile), trois parties, petit in-4° oblong; Erfurt, Kœrner.

**THEINRED** ou **THINRED** (DAVID), moine bénédictin anglais, et chantre au couvent de son ordre, à Douvres, a écrit, vers 1371, un *Traité de musique* qui se trouve à la bibliothèque bodléienne (*Catal. Bibl. Bodl.*, 832, 1), et qui a pour titre : *De legitimis ordinibus Pentachordorum et Tetrachordorum, Pr. Quoniam musicorum de his cantibus frequens est distinctio*, etc. Cet ouvrage, divisé en trois livres, contient quarante-six feuillets in-fol. Le premier livre traite *De proportionibus musicorum sonorum*, *de comatis*; le deuxième, *De consonantiis musicorum sonorum*, et le troisième contient une foule de diagrammes et de gammes de divers tons. Moreri, qui appelle ce moine *Thinred*, a accumulé les bévues sur ce qui le concerne.

**THÉOBALDE.** *Voyez* **GATTI** (THÉOBALDE).

**THÉOGER**, évêque de Metz, fut d'abord moine bénédictin du monastère de Hirschau, vers 1090, puis abbé de celui de Saint-Georges dans la Forêt-Noire. Il est auteur d'un petit traité de musique que l'abbé Gerbert (*voyez* ce nom) a publié dans ses *Scriptores ecclesiastici de musica* (tome II, pages 182-196), d'après trois manuscrits qui se trouvaient de son temps dans les abbayes de Tegernsée, de Saint-Blaise et de Saint-Pierre, dans la Forêt-Noire. C'est un ouvrage de peu de valeur.

**THÉON** de Smyrne, philosophe platonicien et célèbre mathématicien, vécut sous le règne des empereurs Trajan et Adrien, et fut conséquemment contemporain de Plutarque. Il a écrit un Abrégé des quatre sciences mathématiques, à savoir : la géométrie, l'arithmétique, la musique et l'astronomie. On le trouve en manuscrit dans plusieurs bibliothèques. Ismaël Bouillaud a publié l'Arithmétique et la Musique d'après un manuscrit de la bibliothèque de De Thou, et y a joint une bonne traduction latine et des notes. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici eorum quæ in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio, e bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione ac notis illustratum. Lutetiæ Parisiorum*, 1644, in-4°. Conrad Gesner dit que *Gogava* ou *Gogaoin* en avait fait précédemment une autre version latine (*Biblioth.*, page 786), d'après un manuscrit de la bibliothèque des chanoines de Saint-Sauveur de Bologne; Fabricius assure que cette traduction ne méritait pas d'être imprimée, et qu'elle ne le fut pas. M. de Gelder a reproduit la première partie du texte de Théon avec la traduction de Bouillaud, et des notes, sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici expositio eorum quæ in arithmeticis ad Platonis lectionum utilia sunt, gr. Bullialdi interpretationem lat., lectionis diversitatem suamque annotationem addidit* etc.; *Lugd. Batavorum, Lutchmans*, 1827, in-8°. Il y a dans ce livre quelques passages relatifs à la musique.

**THERACHE** (PIERRE DE), musicien français de la chapelle de Louis XII, roi de France, suivant les comptes de cette chapelle (Manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, F, 540, c, du supplément), est connu par les motets à quatre voix *Senatus apostolo-*

*rum*, et *Verbum bonum et suave*, qui se trouvent dans les premier et second livres des *Motetti de la Corona*, imprimés par Octavien Petrucci, à Fossombrone, en 1515 et 1519, petit in-4° obl.

**THESSELIUS** (Jean), compositeur allemand, vécut à Nuremberg, puis à Vienne, au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Newe liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden, mit 5 Stimmen componirt* (Nouvelles pavanes, entrées et gaillardes favorites à cinq voix); Nuremberg, 1609, in-4°. 2° *Tricinia sacra* (Collection de motets à trois voix); Vienne, 1615, in-4°.

**THEUSS** (Charles-Théodore), directeur de la musique militaire du grand-duc de Saxe-Weimar, est né en 1785, à Weimar, où son père était négociant. Dirigé par un heureux instinct pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art, sous la direction de Destouches, maître de chapelle du grand-duc, et de Keich, musicien de la chambre et homme instruit dans l'harmonie. La mort de son père l'obligea à s'occuper du commerce, ne réservant que quelques instants de loisir pour la lecture de partitions. Des événements inconnus l'ayant obligé d'entrer au service militaire, il fit partie du contingent de Weimar qui accompagna Napoléon dans son expédition en Russie. Theuss fut fait prisonnier par les Russes, près de Wilna, en 1812. Rentré chez lui après la paix, en 1814, il ne s'y occupa plus que de musique. Après avoir fait quelques voyages à Prague, Vienne, Leipsick, Francfort et Paris, il obtint, en 1818, la place de directeur de la musique militaire de Weimar. Il occupa depuis lors cette position et fut pensionné en 1841. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Sérénade pour flûte, clarinette, deux cors et basson, op. 21; Augsbourg, Gombart. 2° Pot-pourri militaire sur des chansons et danses russes, op. 41; Leipsick, Hofmeister. 3° Douze pièces pour cor de signal, trois cors, deux trompettes et trombone, op. 43; *ibid.* 4° Six marches caractéristiques à grand orchestre; *ibid.* 5° Quelques petites pièces et danses pour le piano. 6° Beaucoup de chansons et ballades à voix seule avec piano, ou à plusieurs voix. Theuss a aussi publié plusieurs recueils d'airs nationaux, et particulièrement des *Jodlers* du Tyrol et de la Suisse. Son opéra intitulé *Die bluende Aloe* a été représenté à Weimar, en 1836.

**THÉVENARD** (Gabriel-Vincent), né à Orléans, le 10 août 1669, était fils d'un pâtissier-traiteur, et fut d'abord employé dans la maison de son père, en qualité de marmiton. Des amateurs de musique, charmés de la beauté de sa voix, lui donnèrent le conseil d'apprendre la musique et le chant. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris et eut la célébrité comme basse chantante au théâtre de l'Opéra de cette ville. Il débuta à ce spectacle, en 1690, et fut fort admiré de ses compatriotes dans le récitatif. C'était à cette partie de la musique que les chanteurs de son temps attachaient le plus d'importance, car la mise de voix et la vocalisation légère étaient alors inconnues en France. Thévenard, dont la voix était belle, et qui avait de la noblesse à la scène, joua pendant dix ans avec la fameuse Rochois, et sut briller à côté d'elle. Il se retira, en 1730, après quarante ans de service, et obtint une pension de quinze cents livres, dont il jouit pendant dix ans. Il mourut à Paris, le 24 août 1741, à l'âge de soixante-douze ans. Il était à la fois grand buveur et homme à bonnes fortunes.

**THÉVENOT** (N.), fils du limonadier de la Comédie italienne, naquit à Paris, en 1695. En 1717, il débuta avec succès comme chanteur dans les divertissements du Théâtre Italien, et le 28 décembre 1730, il fut reçu comme acteur au même théâtre. Sa voix avait peu d'étendue, mais le timbre en était agréable, et l'on trouvait alors qu'il chantait avec beaucoup d'expression. Il mourut à Fontainebleau, le 10 novembre 1732, d'un abcès au foie, pour lequel il supporta l'opération de l'empyème.

**THIARD** ou **THYARD** (Pontus DE), ou, comme il écrivait son nom, **DE TYARD**, d'une famille noble et ancienne, naquit vers 1521, au château de Bissy, diocèse de Mâcon. Forkel l'appelle (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 80) **PONCE DE THYARD.** Il fit dans sa jeunesse des études assez fortes pour son temps, et apprit le latin, le grec et l'hébreu. Après avoir achevé un cours de théologie, il embrassa l'état ecclésiastique, devint archidiacre de l'église de Châlon-sur-Saône, et enfin, évêque de cette ville, en 1578. Attaché par principes au parti de la cour contre les huguenots, il quitta son diocèse parce que les habitants du pays ne partageaient pas ses opinions, et se retira dans son château de Bissy, où il passa le reste de ses jours. Il y mourut, le 23 septembre 1605, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Pontus de Thiard s'était adonné d'abord à la poésie, et avait été placé comme bel esprit dans la pléiade poétique imaginée

sous le règne de Charles IX, et dont Ronsard était le chef; mais plus tard, il se livra de préférence à des travaux historiques et philologiques. Ce n'est point ici le lieu de parler des divers ouvrages sortis de sa plume; on se bornera à considérer Pontus de Thiard comme écrivain sur la musique. On lui doit en effet un livre intitulé : *Solitaire second ou prose de la musique, à Lion, par Jan de Tournes* (sic), 1555, un volume in-4° de cent soixante feuillets et dix feuillets non chiffrés. Cet ouvrage, dont le titre singulier appartient au temps où l'auteur a vécu, et n'a point de rapport à l'objet du livre, a paru sans nom d'auteur; mais plusieurs indications ne permettent pas de douter qu'il ne soit de Pontus de Thiard. Au verso du titre, on trouve son portrait gravé sur bois avec ces mots autour du médaillon : *Solitudo mihi provincia est*, et au-dessous est cette inscription : *P. D. T.* (Pontus de Thiard) *en son an 31* (ce qui pourrait faire penser que l'année précise de sa naissance fut 1524). A la page 161, avant la table des matières qui a pour titre : *Indice d'aucuns notables points, selon l'ordre alphabétique*, on trouve dix vers latins de G. Desautelz à la louange de Pontus de Thiard, avec cette inscription : *G. Altarii Carolatis, ad Pontum Tyardæum Endecasyllabi.* Barbier n'a pas connu ce livre anonyme, et le savant Weiss n'en a point parlé dans sa notice sur Pontus de Thiard, insérée dans la *Biographie universelle.* L'ouvrage est, en effet, si rare, que son existence a été ignorée de la plupart des biographes. Un exemplaire qui se trouvait à la vente de la belle bibliothèque de M. Cailhava, à Paris, en 1840, fut porté au prix de cent soixante-quinze francs. Au reste, le *Solitaire second* est un livre de peu de valeur : on n'y trouve qu'un long commentaire sur la musique des Grecs, et surtout sur les proportions numériques des intervalles. L'auteur ne connaissait néanmoins cette musique que par ce qu'en ont dit les écrivains latins, et particulièrement Boèce. Les ouvrages des auteurs grecs, tels que ceux d'Aristoxène, Aristide Quintilien, Alypius, etc., etc., n'avaient pas encore été publiés, et leurs manuscrits étaient cachés sous la poussière des bibliothèques. François-Louis-Claude Marin a publié une *Notice sur la vie et les ouvrages de Pontus de Thyard de Bissy, suivie de la généalogie de cette maison;* Neufchâtel, 1784, in-8°.

**THIBAULT** (François), chantre et organiste de l'église cathédrale de Metz, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une messe à cinq voix sur le chant *O Beata Cæcilia;* Paris, Robert Ballard, 1640, in-fol.

**THIBAUT IV**, comte de Champagne et roi de Navarre, naquit à Troyes, au commencement de 1201. Sa mère, fille et héritière de *Sanche le Fort,* lui transmit la souveraineté de la Navarre. Il n'avait que quelques mois lorsqu'il perdit son père et hérita de tous ses biens. Sa taille haute et bien proportionnée, sa vaillance, son adresse dans l'exercice des armes, sa magnificence et sa libéralité, son goût pour les lettres et ses talents pour la poésie et la musique, le rendaient un chevalier accompli. Il passe pour avoir aimé la reine Blanche, mère du saint Louis, et avoir composé pour elle la plupart des chansons qui nous restent de lui. Lévêque de la Ravaillière, qui a donné une édition de ces chansons, a essayé de réfuter cette tradition; mais il faut avouer que ses conjectures ne sont pas toujours heureuses. La vie politique de ce prince n'étant pas de notre compétence, nous renverrons à l'*Essai* de La Borde (t. II, p. 222-227). Les Navarrois assurent qu'il mourut à Pampelune, le 8 juillet 1253; mais les Français le font mourir à Troyes, le 13 juillet 1254. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris contiennent soixante-trois chansons notées de sa composition. Lévêque de la Ravaillière en a publié la collection sous ce titre : *Poésies du roi de Navarre, avec des notes et un glossaire français;* Paris, 1742, deux volumes petit in-8°. Il n'entendait rien à la musique, et son travail concernant la mélodie de ces chansons est sans valeur. Une nouvelle édition des poésies de Thibaut a été donnée par M. Francisque Michel; mais un travail spécial est encore à faire sur le chant de ces poésies.

**THIBAUT** (Antoine-Charles-Just), célèbre jurisconsulte, conseiller du grand-duc de Bade, et premier professeur de droit à l'université de Heidelberg, naquit le 4 janvier 1772, à Hameln, dans le Hanovre, et fit ses études aux universités de Gœttingue, de Kœnigsberg et de Kiel. Admis au doctorat dans cette dernière, en 1796, il y fut adjoint à la faculté de droit deux ans après, et nommé professeur ordinaire en 1799. L'université de Jéna le compta au nombre de ses professeurs en 1802, et en 1805, époque de la réorganisation de l'université de Heidelberg, il y accepta la place qu'il a conservée jusqu'à sa mort, arrivée le 28 mars 1840. Ce savant homme, aussi remarquable par les qualités du cœur que par

celles d'un esprit fin et délicat, a publié, sur la science du droit, des livres qui jouissent d'une renommée universelle. Il n'est cité dans ce dictionnaire biographique que pour un ouvrage relatif à la musique dont il est auteur, et qui a pour titre : *Ueber Reinheit der Tonkunst* (Sur la pureté de la musique) ; Heidelberg, Mohr, 1825, in-8° de cent vingt-cinq pages, avec un portrait de Palestrina. Une deuxième édition de cet opuscule, augmentée de trois chapitres, a été publiée à Heidelberg, chez le même, en 1826, in-8° de deux cent vingt et une pages. Il en a paru une troisième, imprimée à Heidelberg, en 1853, un volume petit in-8°. Thibaut n'a pas mis son nom à cet ouvrage, où l'on trouve les aperçus les plus fins et les plus justes concernant un art qui a été pour l'auteur, pendant toute sa vie, une source des jouissances les plus vives et les plus douces. Il avait réuni autour de lui quelques amateurs qui exécutaient, sous sa direction, les plus beaux ouvrages des maîtres anciens et modernes. Une précieuse collection de musique qu'il avait rassemblée et pour laquelle il avait fait de grandes dépenses, lui fournissait les éléments variés de ces intéressants concerts privés. Elle a été achetée par le roi de Bavière, pour la Bibliothèque royale de Munich. Le catalogue de cette collection a été publié sous ce titre : *Verzeichniss der von dem verstorbenen Gross-Badischen Prof. der Rechte und Geheimsnrathe Dr. A. F. J. Thibaut zu Heidelberg hinterlassnen Musikalien Sammlung*, etc. ; Heidelberg, Karl Gross, 1842, in-8° de quarante-six pages.

**THIÉBAULT** (le baron Paul-Charles-François-Adrien-Henri-Dieudonné), lieutenant général du corps d'état-major, docteur de l'université de Salamanque, est né à Berlin, le 14 décembre 1769, d'une famille française. Entré au service militaire en 1792, comme simple grenadier, il fit les campagnes de Belgique, de Hollande, d'Italie, d'Allemagne, de Portugal et d'Espagne, et parvint de grade en grade jusqu'à celui de lieutenant général. Plus tard, il fut chargé du commandement militaire de plusieurs départements. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Du chant, et particulièrement de la romance;* Paris, Arthus-Bertrand, 1813, in-8° de cent trente pages. Ce livre a de l'intérêt : on y trouve une histoire du genre des petites pièces de chant appelées *romances*, et des renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs sur quelques poëtes et musiciens qui ont cultivé ce genre agréable.

**THIELE** (Charles-Louis), excellent organiste et carillonneur de l'église paroissiale à Berlin, naquit à Quedlinbourg, le 18 novembre 1816. Les premières leçons de musique lui furent données par son père qui, plus tard, fut *cantor* à Berlin. Devenu élève de W. Bach, à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, Charles-Louis Thiele s'attacha particulièrement à l'étude de l'orgue, sur lequel il acquit un talent du premier ordre. Il obtint sa place d'organiste en 1839. Cet artiste remarquable mourut du choléra avant d'avoir accompli sa trente-deuxième année, le 17 août 1848. Il a laissé de sa composition des pièces de concert pour orgue (en *ut* mineur et en *mi* bémol), ainsi que des variations (en *ut* et en *la* bémol). Son concerto d'orgue (en *ut* mineur) a été arrangé pour le piano par C. Plato, et publié à Leipsick, chez Peters.

**THIELE** (Édouard), né à Dessau, le 21 novembre 1812, est fils d'un hautboïste de cette ville. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de piano d'un musicien nommé Kopprasch. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il entra dans l'institution de Frédéric Schneider, et y étudia le violon, le piano, l'orgue et la composition. A l'âge de dix-huit ans, il fit un voyage en Allemagne aux frais du duc Léopold de Dessau et visita Dresde et Vienne. Après deux années employées à cette excursion, il retourna à Dessau, où il fut employé comme second directeur de musique du théâtre ; il en remplit les fonctions pendant deux ans, puis il fut attaché à la troupe d'opéra de Jules Miller, et en dirigea l'orchestre à Halle, Altenbourg et Magdebourg; il fut ensuite engagé au service de la cour de Cœthen, en qualité de directeur de musique, organiste de l'église principale et professeur de musique du séminaire. En 1853, il fut rappelé à Dessau comme successeur de Frédéric Schneider, et en 1860, il obtint le titre de maître de chapelle du prince. Thiele s'est distingué comme compositeur en différents genres. Une messe de sa composition a été exécutée à Leipsick, en 1840; il a écrit et publié plusieurs sonates pour piano seul, un duo pour piano et violon, trois recueils de *Lieder* pour voix seule avec piano, un recueil de chants à voix seule avec accompagnement de piano et violoncelle, un recueil de *Lieder* à deux voix avec piano, des chants en chœur pour différentes voix, d'autres pour des voix d'hommes, et d'autres encore pour quatre voix de femmes.

**THIÉMÉ** (Frédéric), professeur de musique, né en Allemagne, se fixa à Paris, vers

1780, et y enseigna le chant, le violon et le piano. Les événements de la révolution l'ayant privé de la plupart de ses élèves, il se retira à Rouen, en 1792, et y passa le reste de ses jours. La société d'émulation de cette ville l'avait admis au nombre de ses membres. Il mourut au mois de juin 1802, à l'âge d'environ cinquante ans. On connaît sous le nom de ce musicien les ouvrages suivants : 1° *Éléments de musique pratique, et solféges nouveaux pour apprendre la musique et le goût du chant;* Paris, 1784, in-4°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée sous ce titre : *Éléments de musique pratique et solféges nouveaux italiens, destinés particulièrement pour apprendre les principes détaillés de cet art, mis à la portée des jeunes élèves, avec une basse chiffrée suivant les principes de l'abbé Roussier;* Paris (sans date), Naderman, grand in-8°. 2° *Principes abrégés de musique, à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du violon;* Paris, Louis (sans date). 3° *Principes abrégés de musique pratique pour le forte-piano, suivis de six petites sonates formées d'airs connus;* ibid. 4° *Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne, avec le projet d'un nouveau chronomètre destiné à perpétuer à jamais, pour tous les temps comme pour tous les lieux, le mouvement et la mesure des airs de toutes les compositions de musique;* Rouen, chez l'auteur, an IX (1801), in-4° de VIII et soixante-dix pages, avec un tableau et dix planches. 5° Duos pour deux violons, op. 2; Paris, Louis. 6° Six *idem*, op. 11; *ibid.* 7° Trois sonates en duos dialogués pour deux violons, d'une exécution facile, op. 12; Paris, Naderman.

**THIERS** (JEAN-BAPTISTE), théologien, né à Chartres, le 11 novembre 1636, fut d'abord curé de Champrond, au diocèse de Chartres, puis de Vibraye, près du Mans, où il mourut, le 28 février 1703. On a de cet ecclésiastique beaucoup de savantes dissertations et d'écrits singuliers, particulièrement sur des sujets de liturgie, au nombre desquels on remarque le *Traité des cloches et de la sainteté de l'offrande du pain et du vin aux messes des morts;* Paris, J. de Neully, 1721, in-12. On trouve quelques détails intéressants concernant la musique du chœur des églises en France, dans l'écrit de Thiers intitulé : *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels, la clôture du chœur et les jubés des églises;* ibid., 1688, in-12.

**THIJM** (LAMBERT-JEAN ALBERDINGK), compositeur de chants religieux et écrivain sur la musique, naquit à Amsterdam, de parents catholiques, le 30 septembre 1823. Le nom de sa famille paternelle était *Alberdingk;* mais son père, *Jean-François*, négociant hollandais, ayant épousé *Catherine Thijm*, fut autorisé, en 1835, par acte authentique, à prendre, pour lui et ses descendants, le nom de *Thijm*. Amateur zélé et instruit de musique, élève de Berthelman, Jean-François Thijm, membre de plusieurs sociétés philharmoniques, compositeur, et le plus ferme soutien de la corporation pour l'exécution des messes en musique à l'église Saint-Pierre et Saint-Paul (1), dirigea lui-même l'éducation musicale de son fils Lambert-Jean. Après que ses études littéraires eurent été terminées, ce jeune homme s'appliqua particulièrement à la théorie comme à la pratique de l'art, à la composition, à l'esthétique et à la critique sérieuse. Ces études, réunies à celles de la langue et de la littérature française, remplirent ses années de vingt à trente. La musique d'église et le chant populaire étaient particulièrement les objets de ses méditations et de ses travaux. Il exposa ses idées sur ces objets dans plusieurs journaux hollandais, particulièrement le *Spektator*, l'*Album der Schoone Konster* (l'Album des beaux-arts), les *Katholicke Stemmen* (Les voix catholiques), le *Katholiek*, et le *Konst en Letterbode* (le Messager de l'art et de la littérature). On a aussi de L.-J. Alberdingk Thijm, sur ces mêmes sujets, les ouvrages suivants : 1° *De Musiek in de Kerk. Gedaehten over Kerkmuziek, naar aanleiding der geschied. en oordeelkundige Beschouwingen over de wereldsche en kerkelijke Musijk, bijeengebragt en bearbeid door N.-A. Janseen, Pr.* (La musique à l'église. Considérations sur la musique religieuse, comme introduction aux observations historiques et critiques sur l'union de la musique mondaine et de la musique religieuse, par N.-A. Janssen, prêtre, etc.); Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen, 1850, in-8° de trente-sept pages. 2° *Nog eenige Gedachten over Kerkmusijk* (Encore quelques considérations sur la musique d'église); *ibid.*, 1854, in-8° de seize pages. Thijm avait essentiellement le sentiment mélodique; mais, pour la réalisation de ses idées sur la possibilité de

(1) Il avait composé une messe à quatre voix et orchestre et une autre avec orgue et quelques bagatelles pour le chant et le piano, publiées à Paris, chez Zetter et Cie.

réunir les qualités de la musique moderne à la gravité du chant de l'église, il lui manqua l'habileté pratique de l'art d'écrire en musique, parce qu'il ne s'en occupa qu'à un âge où cet art ne devient plus familier. Il aurait pu s'appliquer ces paroles du philosophe Hemsterhuis : « Je pleure de ce que j'ai abandonné » trop inconsidérément la musique dans ma » jeunesse. Je sens que je l'ai dans l'âme et » que j'étais fait pour elle. Je sens que j'en » aurais tiré parti; enfin, je sens que plu- » sieurs vérités sublimes de la psychologie ne » sauraient être exprimées que par elle. » Toutefois, Thijm, sérieusement occupé de la composition, serait vraisemblablement parvenu à la facilité de production que donne l'habitude d'écrire, si la mort ne fût venue le frapper à l'âge de trente et un ans, le 1er décembre 1834. Il avait arrangé divers ouvrages en quintettes pour des instruments à cordes, un thème des *Huguenots* pour piano à quatre mains, avait écrit plusieurs quatuors pour des voix d'hommes, un trio pour des voix de femmes sur le texte de Gœthe *Frühzeitiger Frühling*, et enfin une messe à trois voix en chœur et des voix seules avec orgue. Mais son travail le plus important est le volume qu'il a publié avec son frère, M. Joseph-Albert Alberdingk Thijm, littérateur et archéologue distingué, sous ce titre : *Oude en nieuwere Kerstliedern, benevens Gezangen en Liederen van andere Hoogtijden en Heiligedagen, als ook van den Advent en de Vasten, gerangschikt naar de orde van het Kerkelijk jaar*; etc. (Cantiques anciens et nouveaux, avec d'autres chants et cantiques pour les jours de fêtes et sanctifiés, ainsi que pour le temps de l'Avent jusqu'au carême, etc.); Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen, 1852, un volume in-12 de XXIV et trois cent dix-huit pages. Toutes les mélodies de ce recueil sont accompagnées de la basse chiffrée. Les nos II, IV, XXV, LIII, LXX, LXXXVII, LXXXIX, CXXVI et CXXXV ont été composés par L.-J. Alberdingk Thijm; il a retouché les numéros anciens III, IX, XI, L, LII, LXXXI, LXXXIV, XCV, C, CVIII, CXXXVI. Lié d'amitié avec le célèbre archéologue Hoffmann de Fallersleben, et partageant ses vues concernant les chants populaires et religieux, il avait composé des mélodies pour quelques-unes des poésies rhythmiques de ce littérateur distingué; M. Joseph-Albert Alberdingk Thijm, à qui l'on doit une intéressante notice sur son frère, in-8° de trente pages (sans nom de lieu et sans date), y a ajouté quatre de ces mélodies.

**THILO** (Valentin), professeur de droit à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, le 19 avril 1607, y fit ses études, et y mourut le 27 juillet 1662. Au nombre de ses écrits, on remarque un éloge funèbre de Jean Stobæus (*voyez* ce nom), intitulé : *Laudatio funebris in memor. Joh. Stobæi, Graudentini-Borussi, sereniss. Elect. Brandenb. in Borussia capellæ magistri celeberrimi, musici excellentissimi; Regiomontani*, 1646, in-4°.

**THILO** (Georges-Abraham), candidat prédicateur à Grosbourg, près de Breslau, a écrit, en 1730, un ouvrage qui est resté en manuscrit, et qui a pour titre : *Specimen pathologiæ musicæ, das ist ein Versuch, wie man durch Klang Affecten erregen kœnne*. Quelques années après, Marquet (*voyez* ce nom) a traité le même sujet dans son livre intitulé : *Méthode pour apprendre, par les notes de la musique, à connaître le pouls de l'homme*, etc., vraisemblablement sans avoir eu connaissance du travail du savant allemand.

**THILO** ou **THIELO** (Charles-Auguste), musicien danois, né dans les premières années du dix-huitième siècle, vécut à Copenhague, et établit dans cette ville le premier théâtre d'opéra, pour lequel il avait obtenu un privilége du roi : mais il en fut privé, en 1748, et mis à la pension, après que ce spectacle eut eu les suffrages de la ville et de la cour. Le roi en confia la direction à quelques grands seigneurs, plus occupés de galanteries avec les actrices que des progrès de la musique. Dans sa retraite, Thilo ne cessa de consacrer son temps à cet art et produisit plusieurs ouvrages, dont on cite ceux-ci : 1° Odes avec mélodies; Copenhague, 1753. 2° Air italien (*d'un genio che m'accende*), pour soprano, avec violons et basse; *ibid.* 3° Douze menuets de redoute. 4° Symphonie pour le clavecin. Mais la production la plus importante de cet artiste est celle qui a pour titre : *Tanker og Regler fra Grunden af om Musiken, for dem som vil laere Musiken, til Sindels Fornoyelse saa og for dem som vil giore Fait of Claveer, General-Bassen og Synge-Kunsten* (Règles ou principes par lesquels on peut parvenir facilement soi-même à la connaissance des éléments de la musique, de la basse continue et de l'art du chant); Copenhague, 1746, in-fol. de quatre-vingt-six pages. Thilo donna, quelques années après, une traduction allemande abrégée du même ouvrage, intitulée : *Grundregeln, wie man bei weniger Information, sich selbst die Fundamenta der Musik und der Claviers lernen kann*, etc.;

Copenhague, 1753, in-4° de quatre-vingt-une pages.

**THILO** (Wilhelm), né dans la Thuringe, vers 1810, était, en 1849, directeur du séminaire royal à Erfurt. On a de lui un écrit intitulé : *Das geistliche Lied in der evangelischen volkschule Deutschlands* (Le chant spirituel dans les écoles populaires et évangéliques de l'Allemagne) ; Erfurt, 1842, petit in-8° de soixante-seize pages.

**THILONIUS** (Jean), prédicateur à l'église Saint-Nicolas de Leipsick, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a prononcé dans son église et fait imprimer un éloge de Werner Fabricius, directeur de musique à Leipsick, avec sa vie ; cet ouvrage a pour titre : *Musica Davidica, oder David's Musik : eine leichen-Rede auf Wern. Fabricio, chori musici Director. Lipsiensi nebst dessen Lebenslauf* ; Leipsick, 1679, in-4°.

**THOLLÉ** (Thomas), né à Liége, vers 1760, apprit la musique à l'église de Saint-Paul, et eut pour maître Mereau, qui avait été celui de Grétry. Plus tard, il entra comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame d'Anvers. Ayant obtenu une pension, à l'âge de quatorze ans, pour aller continuer ses études en Italie, il se rendit à Naples, et suivit, en qualité d'externe, les leçons de Fenaroli et de Sala au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini* (1). Sorti de cette école, il chanta dans quelques villes de l'Italie, en qualité de ténor d'opéra bouffe, puis se rendit en France, où il obtint l'emploi de maître de chapelle de l'église de Sainte-Radegonde, à Poitiers. La clôture des églises pendant la révolution l'amena à Paris ; il s'y livra à l'enseignement du chant et de la composition, publia cinq recueils de romances ainsi que beaucoup de morceaux détachés du même genre, et fit représenter au théâtre des Jeunes Artistes, en 1802, *Atala*, opéra en deux actes. Thollé est mort à Paris, en 1823.

**THOMA** (Rodolphe), né à Leschwitz ou Leschnitz (Silésie), vers 1832, a complété son éducation musicale à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, pendant les années 1855 et 1856. Dans ces deux années, il a écrit quelques compositions pour l'église, au nombre desquelles sont les psaumes 34 et 95, qui furent exécutés à l'Académie royale de chant, et pour lesquels il obtint un prix. En 1858, il s'est établi à Hirschberg (Silésie), comme professeur de musique. Il y dirige une société de chant. On a publié de sa composition, à Berlin et à Breslau, de légères productions pour le piano, au nombre d'environ quinze œuvres.

(1) Il est dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron et Fayolle, que Thollé prit des leçons de ces maîtres au Conservatoire de Loretto ; mais Fenaroli n'y était plus en 1776, et Sala n'y a jamais été.

**THOMAS D'AQUIN** (Saint), ainsi nommé parce qu'il naquit, en 1227, à Aquino, dans le royaume de Naples, fut un illustre théologien, et mérita, par son profond savoir et la pureté de sa doctrine, d'être mis au nombre des docteurs de l'Église par le pape Pie V. Dès l'âge de cinq ans, il commença ses études à l'abbaye de Mont-Cassin. Ses progrès furent si rapides, que ses parents l'envoyèrent, à treize ans, à l'université de Naples ; puis il alla étudier la théologie et la philosophie à Cologne, auprès d'Albert le Grand. Précédemment, il était entré (en 1243) dans l'ordre de Saint-Dominique, au couvent de Naples. Les événements de la vie de cet homme célèbre sont trop mêlés aux discussions théologiques de son temps pour être rapportés ici. Il mourut dans une abbaye de l'ordre de Cîteaux, près de Terracine, sur les frontières du royaume de Naples, le 7 mars 1274, et fut canonisé par le pape Jean XXII, le 18 juillet 1323. Les œuvres philosophiques, théologiques et autres de saint Thomas ont été réunies à Rome (1570), en dix-sept volumes in-folio. On y trouve l'office du saint sacrement qu'il composa, en 1263, à la demande du pape Urbain IV, et qui fut célébré la première fois le jeudi après l'octave de la Pentecôte, en 1264. Les beaux chants de l'hymne *Pange lingua*, et de la prose *Lauda Sion*, qui font partie de cet office, sont aussi de la composition de ce saint personnage. A ces chants, l'auteur de la *Notice sur saint Thomas*, qui se trouve dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, ajoute celui de l'hymne *Adoro te* ; mais c'est une erreur, car cette hymne n'a été introduite dans les vêpres du saint sacrement que longtemps après la mort de saint Thomas. Je possède un manuscrit du quatorzième siècle qui contient cet office dans sa forme primitive, et l'*Adoro te* ne s'y trouve pas (1).

**THOMAS DE CELANO.** *Voyez* **CELANO.**

**THOMAS A SANTA MARIA**, dominicain, né à Madrid, au commencement du seizième siècle, mourut au couvent de Valladolid, en 1570. Il a publié un livre intitulé :

(1) Ce manuscrit a passé de la bibliothèque de l'abbé de Tersan dans celle de Perne, puis dans la mienne.

*Libro llamado Arte de Taner fantasia, assi para Tecla como para vihuela, y todo instrumento, an que se pudiere taner a tres y a quatro vozes, y a mas, par el qual en breve tiempo, y con poco trabaio, facilmente se podria taner fantasia* (Livre appelé *Art de jouer de fantaisie*, soit sur le clavecin, soit sur la viole et tout autre instrument, par lequel on peut apprendre en peu de temps et sans beaucoup d'étude à improviser à trois, quatre et un plus grand nombre de parties); Valladolid, 1562, in-fol. min. Cet ouvrage est divisé en deux parties : dans la première, l'auteur traite des signes de la musique, de la mesure, du clavier de l'orgue et du clavecin, du manche de la viole à six cordes, du doigter, des tons, des cadences (clausulas), des finales, etc.; dans la seconde, il enseigne les règles des fantaisies régulières, ou de la composition.

**THOMAS DE SAINTE-AGATHE**, cordelier, procureur et vicaire général de son ordre dans le duché d'Urbin, au commencement du dix-septième siècle, remplit ensuite les mêmes fonctions dans la curie romaine des réformés du même ordre et vécut à Rome vers 1630-1640. Il a écrit dans sa jeunesse un traité du plain-chant, publié sous ce titre : *Regulæ breves et faciles cantûs ecclesiastici; Urbini, apud Bartholomæum et Simonem Ragusios*, 1617, in-4°. On connaît aussi de ce religieux : *Mottetti a 2, 3 a 4 voci, con una Missa a 3 voci, libro I°*; Rome, Musotti, 1636, in-4°.

**THOMAS** (Chrétien-Godefroid), né le 2 février 1748, à Wehrsdorf, près de Bautzen, fit ses études à l'université de Leipsick, puis établit une maison de commerce de musique dans cette ville. Cette entreprise n'ayant pas réussi, il se retira des affaires, habita quelque temps à Hambourg et y concourut avec Forkel, Hiller et Schwencke, pour la place de directeur de musique, devenue vacante par la mort de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Il fit exécuter dans les concerts de cette ville, en 1789, plusieurs morceaux de sa composition. De retour à Leipsick, il y vécut sans emploi, cultivant la musique en amateur. Il mourut dans cette ville, le 12 septembre 1806, à l'âge de cinquante-huit ans. Thomas s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain sur la musique. On connaît sous son nom un *Gloria*, à trois chœurs avec une ouverture, une cantate à la louange de Joseph II, intitulée : *Le Bonheur de l'Empire*, des quatuors et quelques autres morceaux de musique instrumentale. Ses productions de littérature musicale sont celles-ci : 1° *Praktische Beitræge zur Geschichte der Musik, musikalischen Literatur und gemeinen Besten*, etc. (Essai pratique concernant l'histoire de la musique, la littérature musicale, etc.); Leipsick, 1778, in-4° de soixante-quatre pages, premier recueil. Cet écrit est particulièrement relatif au commerce de musique dans ses rapports avec les compositeurs, éditeurs, copistes, etc. 2° *Unparteiische Kritik der vorzüchlichsten Seit 3 Jahren in Leipzig aufgeführten und fornerhin auf zuführenden grossen Kirchenmusiken, Concerte, und Opera*, etc. (Critique impartiale des grandes musiques d'église, des concerts, des opéras exécutés dans les trois années précédentes à Leipsick); Leipsick, 1798, in-4° de onze feuilles. Ce journal, interrompu en 1799, fut continué en 1802, puis cessa de paraître après un seul numéro. 3° *Musikalische kritische Zeitschrift* (Écrit périodique de critique musicale); Leipsick, 1805, deux volumes grand in-4°. L'indication de cet écrit m'est fournie par Chr.-Gottl. Kayser, dans son *Bucher-Lexikon* (cinquième partie, p. 437). Tous les auteurs de biographies et bibliographies musicales gardent le silence sur cet ouvrage.

**THOMAS** (Ernest-Dieudegott), docteur en philosophie, *cantor* et lecteur à l'église réformée de Leipsick, naquit, en 1792, à Pausa, en Saxe, et mourut le 5 février 1824, à l'âge de trente-deux ans. Il a publié environ vingt œuvres de sonates pour le piano, des pièces pour la guitare, et des ouvrages élémentaires pour ces deux instruments et pour le chant, sous les titres de *Musikalische Jugendfreund* (L'ami musical de la jeunesse); Leipsick, Peters (sans date); et de *Musikalische Gesellschafter für Tœchter* (Compagnon musical pour les jeunes filles); *ibid.*

**THOMAS** (Charles-Louis-Ambroise), compositeur dramatique, professeur de composition au Conservatoire impérial de musique de Paris, et membre de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, est né à Metz, le 5 août 1811. Son père, professeur de musique dans cette ville, lui donna les premières leçons dès qu'il eut atteint l'âge de quatre ans, et lui fit continuer l'étude du solfége pendant sept ou huit années. A l'âge de sept ans, il commença l'étude du violon et du piano sous la direction de bons maîtres; et déjà il était habile exécutant sur ce dernier instrument, lorsqu'il fut admis, en 1828, au Conservatoire de Paris. Élève de Zimmerman

pour le piano, de Dourlen pour l'harmonie et l'accompagnement, et de Lesueur pour la composition, il reçut aussi des conseils de Kalkbrenner pour le piano, et de Barbereau pour le contrepoint. En 1829, il obtint le premier prix de piano au concours. Le premier prix d'harmonie lui fut décerné en 1830, et deux ans après, l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France lui accorda le premier grand prix de composition musicale. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il résida pendant environ trois ans en Italie, et passa la plus grande partie de ce temps à Rome et à Naples, puis visita Florence, Bologne, Venise, Trieste, et alla de cette dernière ville à Vienne. De retour à Paris, au commencement de 1836, il y a composé et fait représenter les ouvrages dramatiques dont les titres suivent: 1° *La Double Échelle*, opéra-comique en un acte, le 27 août 1837. 2° *Le Perruquier de la Régence*, opéra-comique en trois actes, le 30 mars 1838. 3° *La Gipsy*, ballet en deux actes, à l'Académie royale de musique, 1839. Cet ouvrage a été fait en collaboration avec M. Benoist. 4° *Le Panier fleuri*, opéra-comique en un acte, le 6 mai 1839. 5° *Carline*, en trois actes, le 24 février 1840. 6° *La Comte de Carmagnola*, grand opéra en deux actes, le 19 avril 1841. 7° *Le Guerillero*, idem en deux actes, le 24 juin 1842. 8° *Angélique et Médor*, opéra-comique en un acte, le 10 mai 1843. Découragé par le peu de succès de ces derniers ouvrages, M. Ambroise Thomas n'aborda plus la scène lyrique pendant cinq ans; mais son retour au théâtre se fit d'une manière brillante par *le Caïd*, opéra-comique en trois actes, représenté le 3 janvier 1849. *La Songe d'une nuit d'été*, en trois actes, joué le 20 avril 1850, ne fut pas moins heureux, et acheva de placer M. Thomas à la tête des jeunes compositeurs français. A cet ouvrage succédèrent *Raymond*, en trois actes, joué au même théâtre, le 5 juin 1851; *la Tonelli*, en deux actes, le 30 mars 1853; *la Cour de Célimène*, en deux actes, le 11 avril 1855; *Psyché*, en trois actes, le 26 janvier 1857, et *le Carnaval de Venise*, en trois actes, le 9 décembre de la même année. Depuis ce dernier ouvrage jusqu'au moment où cette notice est complétée (1864), c'est-à-dire, pendant près de sept ans, aucun ouvrage nouveau de M. Thomas n'a paru sur la scène. Talent fin, gracieux, élégant, toujours distingué, ayant l'instinct de la scène, souvent mélodiste, écrivant en maître et instrumentant de même, cet artiste n'a malheureusement pas la santé, nécessaire à l'énergie de la pensée. Il a le charme délicat et l'esprit, quelquefois il lui manque la force. Quoi qu'il en soit, M. Ambroise Thomas n'en est pas moins un des compositeurs les plus remarquables qu'ait produits la France. Homme d'esprit, ayant de l'instruction et de la littérature, il a plusieurs fois porté la parole à l'Institut, comme directeur de l'Académie des beaux-arts, ou comme rapporteur, et ses travaux en ce genre se sont fait remarquer par un style pur, élégant et facile. Cet artiste s'est fait connaître aussi par la publication d'une messe de *Requiem*, écrite à Rome (Paris, Richault), quelques autres morceaux de musique religieuse à plusieurs voix, et beaucoup de mélodies et de romances. Ses œuvres de musique instrumentale sont celles-ci: 1° Grand quintette pour deux violons, deux altos et basse; Paris, Richault. 2° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 1; Leipsick, Hofmeister. 3° Trio pour piano, violon et violoncelle; Paris, Richault. 4° Fantaisie pour piano et orchestre, op. 6. 5° Fantaisie sur un air écossais, pour piano seul, op. 5; *ibid.* 6° Six caprices pour piano seul en forme de valses caractéristiques, op. 4; Leipsick, Hofmeister. 7° Deux nocturnes; *idem.* 8° Rondeaux pour piano à quatre mains. 9° Chœurs pour voix d'hommes, d'un effet remarquable.

**THOMAS** (Georges-Sébastien), maître de chapelle et chef des musiques militaires du grand-duché de Hesse-Darmstadt, chevalier de l'ordre de Mérite de Philippe le Magnanime, est né à Darmstadt, d'une famille d'artistes au service de la cour. Il est auteur d'une histoire de la musique de la cour du grand-duché de Hesse-Darmstadt, intitulée : *Die Grossherzogliche Hofkapelle, deren Personalbestand und Wirken unter Ludwig I. Grossherzog von Hessen und bei Rhein: als ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte und zur Geschichte der Kunstentwickelung Darmstadts;* Darmstadt, 1859, in-8° de cent quarante pages, deuxième édition; j'ignore la date de la première.

**THON** (Chrétien-Frédéric-Théophile), polygraphe allemand, né dans la Saxe, vers 1780, a publié des livres sur plusieurs arts et métiers, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Ueber Klavier Instrumenta, deren Ankauf, Behandlung und Stimmung* (Sur les instruments à clavier, leur acquisition, leur entretien et leur accord); Sondershausen, 1817, in-8°. Il en a été fait une deuxième édition à Ilmenau, chez Voigt, en 1826, in-8°.

**THORETTE** (Pierre), bénéficier et musicien de la cathédrale de Liége, mort dans cette ville, en 1684, est auteur d'une sorte de symphonie connue sous le titre de *Chasse de saint Hubert*, et qu'on exécutait autrefois chaque année à l'église Saint-Pierre. On la joue encore à grand orchestre à l'église de Sainte-Croix. Ce morceau, qui n'est pas sans mérite pour le temps où il fut écrit, a eu beaucoup de célébrité dans le diocèse de Liége.

**THUMA**. *Voyez* **TUMA**.

**THURING** (Joachim), en latin **THURINGUS**, candidat en théologie et poëte couronné, naquit à Fürstemberg, dans le Mecklenbourg, et vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de lui un très-bon livre dont il publia le sommaire, sous ce titre : *Nucleus musicus de modis seu tonis ex optimis tum veterum quam recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis enucleatus; Berolini, typis Georgii Rungii, impensis John. Kallii*, 1622, in-8° de deux feuilles. L'ouvrage annoncé par ce programme parut ensuite sous ce titre : *Opusculum bipartitum de primordiis musicis, quippe* 1° *De tonis sive modis ;* 2° *De componendi regulis. Utrumque ex optimis tam veterum quam recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis erutum, et facili jucunditate, jucundaque facilitate juventuti præparatum; Berolini, typis Georgii Rungii. impensis et sumptibus Johannis Kallii*, 1624, in-4°. La première partie forme huit feuilles et demie; la deuxième, dix-sept feuilles. Le livre est précédé d'éloges en vers de l'auteur et de l'ouvrage, par les *cantors* Burmeister, Mylius, Dedekind et autres. Ces éloges sont mérités, car le livre de Thüring est un des meilleurs qu'on ait écrits sur l'ancienne tonalité. Cet écrivain, qui était jeune lorsqu'il fit paraître son ouvrage, y démontre fort bien, contre l'opinion de Glaréan et de quelques autres théoriciens, que les modes de cette tonalité ne sont pas au nombre de douze, mais de quatorze. On trouve aussi de fort bonnes choses dans la seconde partie, qui traite en dix chapitres de l'harmonie, telle qu'on la considérait alors, et du contrepoint. Les exemples nombreux de contrepoints et de canons que renferme cette partie sont bien écrits.

**THURING** (Jean), né à Trebin, dans le Brandebourg, fut maître d'école à Willerstadt, dans la première partie du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Cantiones sacræ*; Erfurt, 1617. 2° *Christliche Gesænge* (Recueil de chants chrétiens) ; Jéna, 1620, in-4°. 3° *XV geistliche Motetten*, etc. (Quinze motets spirituels, suivis de litanies et du *Te Deum*, à quatre et huit voix); Erfurt, 1621, in-4°. 4° *Sertum spirituale musicale*, ou Chansons spirituelles à trois voix; Erfurt, 1637, in-4°.

**THURN** (Charles), organiste et compositeur, né dans les premières années du dix-neuvième siècle, fut élève de Rink pour l'orgue et pour la composition. Il entra au service du grand-due de Hesse-Darmstadt, en 1829, avec le titre de *maître de musique*, ou *vice-maître de chapelle*. Il resta dans cette position jusqu'en 1839 ; alors, il accepta la place de professeur et directeur du chant au séminaire de Friedberg. Il occupait encore cette place en 1847. On a publié de sa composition : 1° Sept pièces d'orgue pour l'usage du service divin ; Francfort, Hedler. 2° Recueil de pièces faciles de conclusion pour l'orgue ; Friedberg, Bindernagel. 3° Huit chants pour un chœur d'hommes; Spire, Lang. 4° *Praktische Schule für den Volksgesang* (Méthode pratique pour le chant du peuple), en deux suites; Friedberg, Bindernagel.

**THURNER** (Frédéric-Eugène), hautboïste distingué, naquit, le 9 décembre 1785, à Mœmpelgard, dans le Wurtemberg. Ayant été conduit fort jeune à Cassel, il y apprit la musique et le piano, sous la direction de Herstell, organiste de la cour. Avant l'âge de huit ans, il exécutait déjà sur cet instrument les concertos de Mozart. Il apprit ensuite à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte et du hautbois. L'impératrice de Russie, Marie Fœdorowna, fille du duc de Wurtemberg, lui ayant accordé une pension pour continuer ses études, il se rendit à Munich, en 1801, pour y perfectionner son talent, sous la direction du célèbre hautboïste Ramm. Ce fut dans cette ville qu'il publia ses premiers essais de composition. Ses études terminées, il vécut d'abord quelque temps à Offenbach, dans la maison d'un riche négociant, grand amateur de musique, puis entra au service du duc de Brunswick. En 1807, il abandonna cette position pour entrer dans la chapelle du roi de Westphalie, à Cassel ; et lorsque les événements politiques eurent mis fin à l'existence de ce royaume, en 1813, il voyagea en Allemagne, vécut quelque temps à Vienne, puis visita Prague, Leipsick et Francfort. Arrivé dans cette dernière ville, il y trouva son ancien ami Spohr, qui venait de prendre la

direction de la musique du théâtre de cette ville, et qui engagea Thurner pour son orchestre; mais celui-ci ne resta pas longtemps dans cette position. Il se rendit en Hollande, se fixa à Amsterdam, vers la fin de 1818, et y mourut le 21 mars 1827, dans l'hôpital des aliénés. Thurner a écrit pour l'orchestre trois symphonies, une ouverture, op. 31, gravée à Leipsick, chez Hofmeister; quatre concertos pour hautbois (œuv. 12, 30, 41 et 44), Mayence, Schott; Leipsick, Hofmeister, et Amsterdam; quatre quatuors, dont un brillant, pour hautbois, violon, alto et basse, Bonn, Simrock, et Leipsick, Hofmeister; un trio pour hautbois et deux cors, op. 56, Leipsick, Probst; des rondeaux brillants et divertissements pour hautbois et quatuor, op. 32, 38, Leipsick, Hofmeister; sonate pour piano et cor, op. 29, Leipsick, Peters; duos pour piano et hautbois, op. 45, 46, *ibid.*; sonate brillante pour piano seul, op. 55, Leipsick, Probst; quelques pièces détachées pour piano, etc.

**THUS** (David), en latin **THUSIUS**, né dans le pays de Mansfeld, en Saxe, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Epithalamium 6 vocum*; Erfurt, 1609.

**THYS** (Alphonse), compositeur et professeur de musique, né à Paris, le 8 mars 1807, se livra dès son enfance à l'étude du piano, et fut admis comme élève au conservatoire de Paris, le 6 octobre 1825. M. Bienaimé lui enseigna l'harmonie pratique, et Berton fut son professeur de composition. En 1833, il concourut à l'Institut pour le grand prix de composition musicale. Le sujet du concours était la cantate intitulée *le Contrebandier espagnol* : le premier prix lui fut décerné. Quoique ce succès lui donnât le titre et les droits de pensionnaire du gouvernement, M. Thys ne profita pas de ces avantages, ne voyagea ni en Italie, ni en Allemagne, et continua de cultiver l'art à Paris. Les premières productions qui le firent connaître furent des romances, des chansonnettes et des morceaux faciles pour le piano. Au mois de juillet 1835, il débuta dans la carrière de compositeur dramatique par *Alda*, opéra en un acte, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, et qui, mal joué, mal chanté, et mal accompagné par l'orchestre, produisit peu d'effet, et ne resta pas à la scène. *Le roi Margot*, sorte de comédie à ariettes, joué au théâtre de la Renaissance, au mois de janvier 1839, n'eut pas un meilleur sort; mais M. Thys fut plus heureux avec *Oreste et Pylade*, en un acte, joué à l'Opéra-Comique, au mois de février 1844, et surtout avec *l'Amazone*, opéra-comique en un acte, représenté au même théâtre, au mois de novembre 1845. Son dernier ouvrage dramatique est *la Sournoise*, opéra-comique en un acte, représenté au mois de septembre 1848. M. Thys a écrit aussi des chœurs pour des voix mêlées et pour des voix d'hommes.

**THYS** (Auguste), amateur de musique, né à Gand, en 1821, a été attaché à la rédaction d'un journal flamand après avoir terminé ses études; puis il est entré dans une administration publique de sa ville natale. Peu de Belges ont fait autant que lui pour le développement du goût du chant d'ensemble dans son pays. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsque, en 1839, il prit part aux travaux des sociétés chorales. Secrétaire de la *Société d'Orphée* depuis 1840 jusqu'en 1860, il déploya dans ses fonctions une prodigieuse activité. En 1855, il a été nommé secrétaire de la Société royale des chœurs de Gand : il en exerce encore les fonctions (1864). On doit à M. Thys un volume dont la première édition a pour titre : *Historique des sociétés chorales de Belgique*; Gand, de Busscher frères, 1855, gr. in-8° de deux cent seize pages à deux colonnes. On y trouve l'indication de toutes les sociétés de chœurs qui existent dans les provinces du royaume de Belgique, leur organisation et leurs mutations : l'histoire des cours ouverts dans le pays, en France, en Allemagne, en Hollande et en Suisse pour la meilleure exécution du chant d'ensemble; les festivals internationaux; le répertoire des sociétés chorales, et des notices sur les compositeurs belges, particulièrement sur ceux qui ont écrit des chœurs pour des voix d'hommes. Une deuxième édition très-améliorée et augmentée de cet ouvrage a été publiée sous le titre : *Les Sociétés chorales en Belgique*; Gand, de Busscher frères, 1861, un volume gr. in-8° à deux colonnes de deux cent soixante-deux pages. Cette nouvelle édition s'est écoulée si rapidement, que l'auteur en prépare une troisième au moment où cette notice est écrite.

**THYSSETIUS** (Benoit), compositeur allemand, est auteur d'un recueil de chants spirituels à quatre voix, intitulé : *Christliche, liebliche, anmuthigs Gesængen mit 4 Stimmen*; Wittenberg, 1614.

**TIBALDI** (Charles), ténor distingué, naquit à Bologne, en 1776. A peine âgé de vingt et un ans, il débuta avec succès sur les théâtres de sa patrie. Appelé à Vienne, en 1804, il y fut accueilli avec faveur, puis il brilla sur le

théâtre de Dresde. Un congé lui ayant été accordé par le roi de Saxe, il voyagea en Allemagne, en Italie, et chanta sur le théâtre du Roi à Londres, en 1818. De retour à Dresde, en 1820, il y reprit son service à la cour, et fut pensionné en 1830, avec l'autorisation de se retirer à Bologne. Il est mort dans cette ville, au mois de novembre 1833.

**TIBALDI** (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur à Modène, vécut dans cette ville, et fut au service de la cour dans les premières années du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition deux livres de trios pour deux violons et basse, op. 1 et 2, à Amsterdam, chez Roger.

**TIBALDI** (Joseph-Louis), né à Bologne, en 1719, fut agrégé, comme compositeur, à l'Académie des Philharmoniques de cette ville, en 1747, et obtint la place de maître de chapelle à *San-Giovann' in Monte*. Quelques années après, il quitta cette position pour devenir chanteur dramatique. Son talent se fit admirer sur les principales scènes de l'Italie, en Espagne et à Vienne. Du retour à Bologne, il y fut nommé prince de l'Académie des Philharmoniques, en 1759. Cet artiste est vraisemblablement le ténor qui est indiqué dans les livrets de quelques opéras sous le nom de *Giuseppe Tibaldi*, et dont parle Mancini (1), sans indiquer son prénom.

Ce Giuseppe Tibaldi chantait au carnaval de 1760, au théâtre *S. Benedetto*, de Venise, dans le *Gianguir* de Ciampi. A l'automne de 1760, il chantait au théâtre *S. Cassiano* de la même ville, dans le *Solimano* de Sciroli. Enfin, on le retrouve à Bologne, au carnaval de 1772, où il chantait dans la *Didone* de Piccinni. Il était alors âgé de 53 ans; ce fut sans doute la fin de sa carrière. Ce Giuseppe Tibaldi avait épousé Rosa Tartaglini, cantatrice distinguée, qui mourut le 17 novembre 1775. On ne connaît pas la date du décès de Tibaldi.

**TIBALDI** (Pietro), qui fut ténor contemporain de *Giuseppe* ou *Joseph-Louis*, et qui était peut-être de la même famille bolonaise, n'est connu que par deux indications précises, dont la première se trouve dans le livret de l'opéra *Adriano in Siria*, de Monza, où l'on voit qu'il chanta dans cet ouvrage au théâtre *San-Carlo* de Naples, le 4 novembre 1769; l'autre est fournie par l'*Indice teatrale di Milano*, du carnaval de 1772, qui mentionne ce chanteur comme engagé à Livourne, pour la même saison.

(1) *Reflessioni sul canto figurato*, éd. de 1777, p. 42.

**TIBALDI-BIAGI** (Constance), fille du précédent, est née à Dresde, en 1806. Formée dans l'art du chant par Bencili, elle débuta avec succès au théâtre de Dresde : on y admira la puissance de sa voix de contralto. Plus tard, elle fut appelée à Berlin pour remplacer mademoiselle Sontag au théâtre de Kœnigstadt, et y reçut beaucoup d'applaudissements. Son début au théâtre italien de Londres fut aussi fort heureux, mais elle eut une chute complète à Paris dans le rôle de *Tancrède* de l'opéra de Rossini. Cet événement lui causa tant de chagrin, qu'elle prit la résolution de se retirer du théâtre, et de retourner à Bologne, près de son père. Elle épousa dans cette ville un riche négociant nommé *Biagi*, et depuis lors elle a cultivé la musique comme amateur, se faisant entendre avec succès dans les salons.

**TIBURCE** (le P. François), capucin du convent de Bruxelles, né dans cette ville, vers 1580, a fait imprimer de sa composition un recueil de litanies sous ce titre : *Litaniæ seraphicæ B. Mariæ Virginis*, 3, 4, 5, 6 *et* 8 *vocibus cum basso continuo ad organum; Antverpiæ apud hæredes P. Phalesii* (sans date), in-4°. On trouve à la fin du recueil un *Tantum ergo* à huit voix.

**TICHATSCHECK** (Joseph-Aloys), célèbre ténor allemand, né à Weckelsdorf, en Bohême, le 11 juillet 1807, fut envoyé au gymnase de Braunau dès son enfance, et chanta au chœur de l'église des bénédictins de cette ville, jusqu'à l'âge de dix-sept ans. En 1827, il se rendit à Vienne, pour y étudier la médecine, ce qui ne l'empêcha pas de chanter quelquefois au chœur de l'église Saint-Michel, dont le premier chantre, nommé *Weinkopf*, était aussi directeur du chœur au théâtre de la porte de Carinthie. Ayant remarqué la beauté tout exceptionnelle de la voix de Tichatscheck, il lui donna le conseil de suivre la carrière dramatique et de renoncer à la médecine. Séduit par l'appât des succès du théâtre, Tichatscheck n'hésita pas à suivre l'avis qui lui était donné, et prit des leçons de chant du professeur italien *Ciccimara*. Entré comme choriste à l'Opéra de la cour, il y joua d'abord quelques petits rôles; puis il reçut un engagement pour le théâtre de Grætz, en qualité de premier ténor, et y débuta en 1834 ; la beauté extraordinaire de sa voix décida son succès dès la première soirée. Rappelé à Vienne dans l'année suivante, il y produisit une profonde impression et resta attaché au théâtre impérial de l'Opéra pendant trois ans. En 1838, il reçut un engagement pour le théâtre royal de

Dresde, et le roi le nomma chanteur de la chambre. Un véritable enthousiasme éclatait dans toute la salle chaque fois qu'il chantait. En 1839, il fut appelé à Londres pour chanter l'opéra allemand pendant la saison : il retourna dans cette ville pendant trois années consécutives et y excita toujours l'admiration générale. Tour à tour Berlin, Leipsick, Hambourg, Munich et Vienne l'applaudirent avec transport; mais il resta toujours attaché au théâtre royal de Dresde, où je l'entendis en 1850. Après cette époque, je ne trouve plus de renseignements sur la suite de sa carrière.

**TIDO** (Henri), né en Lithuanie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à Francfort-sur-l'Oder, et y fit imprimer une thèse intitulée : *Programma de Studioso musicæ*, 1692, in-4°.

**TIECK** (Louis), docteur en philosophie et poëte romantique, né à Berlin, le 31 mai 1773, a fait ses études aux universités de sa ville natale et de Halle. Après avoir publié ses premiers ouvrages à Berlin, il habita quelque temps à Hambourg et s'y maria. Plus tard, il fit imprimer à Iéna (en 1800) un journal poétique qui fut interrompu après la publication du second numéro. Il fit aussi paraître une *Feuille dramaturgique, ou Considérations sur les théâtres allemand et anglais pendant les années* 1817 *et* 1818, réimprimée à Breslau en 1825 et 1826, grand in-16. Enfin, il prit part à la rédaction de la Gazette des Théâtres (*Theaterzeitung*) publiée à Dresde. Fixé dans cette ville, en 1821, Tieck y eut les titres de conseiller de cour et de membre de l'intendance des théâtres. Dans les dernières années, il est retourné à Berlin, où la direction de la scène du théâtre royal lui a été confiée par le roi. Parmi les premières productions de cet homme distingué, on remarque celle qu'il publia sous ce titre : *Herzensergiesszungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (Épanchements du cœur d'un jeune moine amateur de l'art); Berlin, 1797, in-8°. Ayant ensuite retouché cette première ébauche, il en fit le livre intitulé : *Phantasie über die Kunst* (Fantaisie sur l'art); Hambourg, Perthès, 1799, in-8° de deux cent quatre-vingt-trois pages. Tieck y traite de l'esthétique, mais non d'une manière théorique ou systématique. Une deuxième édition de ce livre a paru à Berlin, en 1814, un volume in-8°, et il a été réimprimé dans les œuvres de l'auteur, en quinze volumes, à Berlin (1828-1829). Tieck nous apprend dans l'avertissement de l'édition de Hambourg qu'une partie de cet ouvrage, c'est-à-dire celle qui concerne la musique, lui fut donnée par son ami mourant, W.-H. Wackenrader, grand amateur de cet art, pour former la suite des *Épanchements du cœur d'un jeune moine*. Cette partie, qui forme la deuxième de l'ouvrage, occupe les pages 132 à 209, et dans l'édition de Berlin (1814), les pages 160 à 244. L'écrit de Tieck jouit en Allemagne d'une grande renommée : Hegel seul a attaqué le livre et l'auteur avec beaucoup de sévérité. Il range celui-ci (*Vorlesungen über die Aesthetik*, t. I, p. 90) dans la catégorie de ces braves gens qui en usent très-familièrement avec les termes philosophiques sans en comprendre le sens et la portée (1). On a aussi de Tieck une nouvelle dont la musique est l'objet ; elle est intitulée : *Musikalische Freuden und Leiden* (Joies et peines musicales), qui a paru dans le *Rheinbluthen*, almanach pour l'année 1824, publié à Carlsruhe, chez G. Braun. On a donné un extrait de ce morceau dans la *Cæcilia*, t. I, p. 17-36. Tieck est mort à Berlin, le 28 avril 1853.

**TIEDEMANN** (Dietrich), professeur de philosophie et de littérature grecque à l'université de Marbourg, naquit le 3 avril 1745, à Bremer-Vœrde, près de Brême, et fit ses études à l'université de Gœttingue. Nommé professeur au collége Carolin de Cassel, en 1776, et dix ans après à l'université de Marbourg, il passa le reste de sa vie dans cette dernière ville, et y mourut le 23 mai 1803. Tiedemann s'est rendu célèbre par ses écrits concernant la philosophie, particulièrement sur l'histoire de cette science. Dans son livre sur les philosophes de l'antiquité (Orphée, Phérécide, Thalès et Pythagore); Leipsick, 1780, il a placé *Quelques observations* sur la musique selon le système de Pythagore, que Forkel avait déjà publiées l'année précédente dans le troisième volume de sa *Bibliothèque musicale* (p. 107-116).

**TIEFFENBRUCKER** (Léonard, Magnus et Wendelin), famille de fabricants de luths, originaire d'Allemagne, vécut à Venise, dans le cours du seizième siècle. Les instruments sortis des ateliers de ces artistes eurent alors de la célébrité.

**TIEHSEN** (Otto), professeur de musique et compositeur, né à Dantzick, le 13 octobre 1817, fit ses études musicales à l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, où il obtint plusieurs prix, puis s'établit dans cette ville, où ses *Lieder* eurent un succès de vogue. La

(1) Tieck und andere von diesen vornehmen Leuthen than nun zwar ganz familiær mit solchen Ausdrucken, ohne jedoch zu sagen was sie bedeuten.

rupture d'un anévrisme l'enleva à l'art et à ses amis dans la fleur de l'âge, le 15 mai 1849. L'Académie royale de chant lui fit des obsèques solennelles. On a de cet artiste 1° *Kyrie et Gloria*, à six voix seules et chœurs, ouvrage couronné par l'Académie royale des beaux-arts en 1839. 2° Cantate pour la fête de Noël, pour voix de *soprano* et chœur à six voix, avec accompagnement de piano, exécutée à Berlin, en 1841, op. 8; Berlin, Trautwein (Bahn). 3° *Crucifixus*, à six voix, *a capella*, op. 11, exécuté à Dantzick, en 1840; Berlin, Bote et Bock. 4° *Annette*, opéra-comique en un acte, représenté au théâtre royal de Berlin, le 20 décembre 1847. 5° Cinq chants à voix seule avec piano, op. 1; Berlin, Lischke (Pæz). 6° Cinq *idem*, op. 2; Berlin, Cranz (Leipsick, Klemm). 7° Six *idem*, op. 3; *ibid.*, 1840. 8° Trois ballades à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.*, 1840. 9° *Das Meer hat seine Perlen*, poésie de Heim, à voix seule avec piano et violoncelle ou cor, op. 5; Berlin, Bock. 10° Sept poëmes à voix seule avec piano, op. 0; Berlin, Trautwein (Bahn). 11° Six *idem*, op. 9; Magdebourg, Heinrichshofen. 12° Huit *idem*, op. 10; Berlin, Bock, 1841. 13° Six *idem* pour soprano ou ténor, op. 12; Berlin, Trautwein (Bahn). 14° Quatre duos pour deux sopranos avec piano, op. 16; Berlin, Bock. 15° Six poëmes à voix seule et piano, op. 18; *ibid.*, 1842. 16° Six *idem*, op. 22; *ibid.*, 1843. 17° Trois *idem*, op. 23; *ibid.* 18° Sept *idem*, op. 24; *ibid.* 19° Cinq *idem* pour deux voix et piano, op. 25; *ibid.*, 1845. 20° Six *idem* à voix seule et piano, op. 26; *ibid.* 21° Sept *idem*, op. 27; *ibid.* 22° Six *idem*, op. 28; *ibid.* 23° Quatorze *Lieder* à voix seule et piano, divisés en trois suites, op. 29; Berlin, Trautwein (Bahn). 24° Quatre *Lieder* à deux voix, op. 30; *ibid*, 25° Cinq *Lieder* à voix seule et piano, op. 31 (posthume); *ibid.* 26° Six *Lieder* à quatre voix, op. 33, en partition (œuvre posthume); *ibid.* 27° Plusieurs *Lieder* séparés.

**TIELKE** (Joachim), célèbre facteur d'instruments, vécut à Hambourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Ses luths étaient recherchés, et ses violons ont conservé de la valeur en Allemagne. André, d'Offenbach, possédait un violon de cet artiste qui portait la date de 1070.

**TIETZ** ou **TITZ** (Auguste-Ferdinand), violoniste distingué et compositeur, né dans la Basse-Autriche, en 1762, reçut sa première éducation musicale dans un monastère, puis se rendit à Vienne, où il fut attaché pendant quelques années à l'orchestre de la chapelle impériale. En 1789, il y publia six quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux sonates pour le clavecin avec violon obligé, op. 1. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique aussi, sous le nom de cet artiste, et en manuscrit, un concerto pour le violon, quatre quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle; trois duos deux pour violons, et cinq sonates pour violon et basse. En 1790, Tietz était à Pétersbourg et y donnait des concerts avec succès. Fixé à Dresde, vers 1799, il entra dans la chapelle royale et fit applaudir son talent dans les concerts jusqu'en 1810. En 1803, il se fit entendre à Leipsick et à Berlin; en 1809, il fit un voyage à Prague et y fit admirer son habileté. Les dernières compositions gravées sous le nom de *Tietz* sont: 1° Trois quatuors (en *sol*, en *fa* et en *la* mineur) pour deux violons, alto et violoncelle; Bonn, Simrock. 2° Rondeau brillant en quatuor; *ibid.* 3° Sonates pour violon et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a laissé en manuscrit deux concertos pour violon et orchestre, le premier, en *si* bémol, l'autre en *ré* majeur.

Deux artistes de la chapelle royale de Dresde, nommés *Tietz*, l'un hautboïste, l'autre contrebassiste, vivaient dans cette ville de 1830 à 1840; si je suis bien informé, ils étaient fils du violoniste.

**TIGRINI** (Horace), chanoine d'Arezzo, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et dédia à Zarlino un livre qui a pour titre: *Compendio della musica, nel quale brevemente si tratta dell' arte di contrapunto. Diviso in quattro libri; in Venezia*, 1588, *apresso Ricciardo Amadino*, in-4° de cent trente-six pages. Le premier livre traite des intervalles; le second, du contrepoint simple à deux voix; le troisième, des tons et des cadences; le dernier, des imitations et canons, des contrepoints doubles à l'octave et à la dixième, et des proportions dans la notation ancienne. Cet ouvrage est extrait des écrits de quelques théoriciens, et particulièrement des *Institutions harmoniques* de Zarlino. La rédaction en est claire et d'une intelligence facile. Une deuxième édition de ce livre a été faite à Venise, en 1602, in-4°. Tigrini est aussi connu comme compositeur par l'ouvrage intitulé: *Il primo libro de' Madrigali a 6 voci; Venezia, app. Angelo Gardano*, 1582, in-4° oblong.

**TIL** (Salomon VAN), théologien hollandais, naquit à Wesop, près d'Amsterdam, le

26 décembre 1644, fit ses études à Utrecht et à Leyde, puis occupa diverses places de pasteur, et fut en dernier lieu professeur de théologie à l'université de Leyde. Il mourut dans cette ville, le 31 octobre 1713, à l'âge de soixante-neuf ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un intitulé : *Digt-, Sang en Speel-Konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen*, etc. (l'Art de la poésie, du chant et de la musique instrumentale des anciens, particulièrement des Hébreux, éclairci par des recherches curieuses sur l'antiquité); Dordrecht, 1692, in-4° de soixante-douze feuilles. Il existe plusieurs éditions hollandaises de cet ouvrage, qui a été traduit en allemand sous ce titre : *Dicht-, Sing-und Spiel-Kunst, sowohl der Alten, als besonders der Ebræer*, etc.; Francfort et Leipsick, 1706, in-4° de quatre cent soixante-dix-huit pages, avec des planches. Il y a une deuxième édition de cette traduction, imprimée à Francfort, en 1719, in-4°. Jean-Albert Fabricius a donné une traduction latine du livre de Van Til dans son *Thesaurus antiquitatum hebraicarum*, t. VI, n° 50; et Ugolini a inséré un extrait de cette traduction dans son *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII, pag. 251-330.

**TILL** (Jean Hermann) fut d'abord organiste à Potsdam, vers 1719, puis à Spandau, vers 1730. Il est auteur d'un petit ouvrage dont le titre, long à l'excès, commence ainsi : *Aufrichtig und Vernunft-gründlich beantwortete Frage : Of ein Musikus Practikus, so sich annechst der Composition und teutschen Poesie æusert*, etc. (Réponse sincère et raisonnable à la question : Si un musicien praticien doit s'attacher à la composition et à la poésie allemande, etc.); Juterbock, 1719, in-8° de quatre feuilles. Till a laissé en manuscrit un traité des éléments de la musique intitulé : *Catechismus musicus oder kurzer Auszug der heil. Sekrift von dem edlen Studio musico in sich halten 41 Haupt-Fragen mit ihrer Beontwortung*, etc. Cet ouvrage est cité par Mattheson dans son *Musikalischer Patriot*, p. 373.

**TILLIÈRE** (Joseph-Bonaventure), habile violoncelliste, élève de Berlaut, fut attaché à la musique du prince de Conti, vers 1760. Cet artiste fut un des premiers auteurs de méthodes publiées en France pour son instrument. La sienne a pour titre : *Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument;* Paris, 1764, in-4° oblong. D'autres éditions de cet ouvrage ont été publiées longtemps après dans la même ville, chez Sieber, chez Imbault et chez Frère. On connaît aussi, sous le nom de Tillière, six sonates pour violoncelle et basse; six duos pour deux violoncelles, Paris, 1777; trois duos *idem*, op. 8; Paris, Sieber.

**TIMATE** (Teraldo), pseudonyme sous lequel a été imprimé un livre intitulé : *Gli elementi generali della musica;* Rome, 1702, in-8°.

**TIMOTHÉE**, poëte et musicien célèbre, naquit à Milet, ville ionienne de Carie, l'an 182 de la chronique de Paros, qui correspond à l'année 446 avant l'ère vulgaire : il fut conséquemment contemporain d'Euripide et de Philippe de Macédoine. Timothée excellait dans la poésie lyrique et dithyrambique, et passait pour le plus habile joueur de cithare de son temps. Il perfectionna cet instrument en ajoutant quatre cordes aux sept dont il était monté précédemment. Les Lacédémoniens, craignant que cette innovation ne corrompît les mœurs, la condamnèrent par un décret que Boëce nous a conservé (*De Musica, lib. I, c. I, p. 1372, edit. Glar.*). Ce décret contient en substance : que Timothée de Milet, étant venu dans leur ville, avait montré qu'il faisait peu de cas de l'ancienne musique et de la lyre antique, puisqu'il avait multiplié les sons de l'une et les cordes de l'autre; qu'à l'ancienne manière de chanter, il en avait substitué une plus compliquée, où il avait introduit le genre chromatique, etc.; que pour prévenir de pareilles innovations, qui ne pouvaient qu'être préjudiciables aux bonnes mœurs, les rois et les éphores avaient réprimandé publiquement Timothée, et avaient ordonné que sa lyre serait réduite aux sept cordes anciennes, etc. L'authenticité de ce décret a été mise en doute par quelques savants. Athénée, qui rapporte aussi cette anecdote, dit qu'au moment où l'exécuteur se mettait en devoir de couper les cordes nouvelles, conformément au décret, Timothée aperçut une statue d'Apollon, dont la lyre avait autant de cordes que la sienne, qu'il la montra aux juges, et qu'il fut renvoyé absous. Les innovations de ce musicien l'exposèrent non-seulement à la censure des Lacédémoniens, mais aussi aux railleries d'un poëte comique athénien, nommé *Phérécrate*, qui, dans sa comédie de *Chiron*, dont Plutarque a rapporté un fragment (dans son *Dialogue de musique*), introduit sur la scène *la Musique*, dont le corps est déchiré de coups, et qui s'adresse à la Justice en ces mots : « *Mais il fallait un Timothee,* « *ma chère, pour me mettre au tombeau,*

» *après m'avoir honteusement déchirée.* La » Justice. *Quel est donc ce Timothée?* La » Musique. *C'est ce roux, ce Milésien, qui,* » *par mille outrages nouveaux, et surtout* » *par les ornements extravagants de son* » *chant, a surpassé tous ceux dont je me* » *plains,* etc. » Toutefois, Timothée jouissait d'une si grande réputation, que les Éphésiens lui donnèrent mille pièces d'or pour composer un poëme en faveur de Diane, lorsqu'ils firent la dédicace du temple de cette déesse. Outre un nombre d'ouvrages fort considérable qu'on lui attribue, Étienne de Byzance dit qu'il avait composé dix-huit livres de *Nomes* pour la cithare, et mille préludes pour les *Nomes* de la flûte. Suidas dit que Timothée mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans; mais suivant la chronique de Paros, il n'en avait que quatre-vingt-dix. Étienne de Byzance dit que ce fut en Macédoine, la quatrième année de la cent cinquième olympiade, deux ans avant la naissance d'Alexandre le Grand. C'est donc par une erreur manifeste qu'on a confondu ce Timothée avec un fameux joueur de flûte du même nom, qui était Thébain; et qui, dit-on, avait l'art d'exciter le héros macédonien à courir aux armes, ou qui le calmait à volonté par les sons de sa flûte.

**TINCTOR** (Jean), ou plutôt **TINCTORIS** (1), musicien célèbre du quinzième siècle, naquit à Nivelles, d'après son contemporain Trithème (2), et Swertius (3) ainsi que Guichardin (4), lesquels ont été copiés par Foppens (5), J.-G. Walther (6), Gerber (7), Kiesewetter (8) et d'autres. Le nom de *Tinctoris* a été traduit en celui de *Teinturier* par plusieurs auteurs, notamment par Perne (9) et La Fage (10); toutefois il n'est pas certain que cette forme ait été celle de son nom français; car M. Léon de Burbure a trouvé un acte, passé le 3 novembre 1454, dans lequel *Magister Johannes Le Tintillier in artibus magister, Morinensis diocesis,* paraît comme témoin; or *Tintillier* avait, aux quatorzième et quinzième siècles, la même signification que *Tinctor.* Au lieu de faire des conjectures à cet égard, il est plus sage de s'en tenir au nom sous lequel l'artiste s'est fait connaître, c'est-à-dire *Tinctoris.* D'ailleurs, rien ne prouve que le nom de sa famille n'ait pas été flamand. Les biographes généraux, et Foppens lui-même, fournissent peu de renseignements sur la personne de ce savant musicien; après avoir indiqué la ville où il vit le jour, ils se bornent à dire qu'il était docteur en droit et qu'il a écrit sur la musique. Trithème et les ouvrages de Tinctoris nous fournissent quelques renseignements de plus. Suivant le premier, Tinctoris vivait encore en 1495, au moment où il écrivait sa chronique (1); il était alors âgé d'environ soixante ans : d'où il suit qu'il était né vers 1434 ou 1435; enfin, il était chanoine de la collégiale de Nivelles. Remarquons, à l'occasion de la date probable de sa naissance, que ce ne peut être *Tinctoris,* musicien dont il s'agit ici, qui figure dans l'acte trouvé par M. de Burbure; car, outre qu'il n'avait pas l'âge de vingt-cinq ans, requis alors pour être témoin, il est à peu près certain qu'il ne pouvait être ni ecclésiastique ni maître ès arts à cette époque. Le passage rapporté par mon savant ami s'appliquerait plutôt à Jean *Tinctor,* professeur de théologie à l'Académie de Cologne, sous le règne de l'empereur Frédéric III, chanoine de la cathédrale de Tournai, et qui fut fait doyen de la faculté des arts, à Cologne, en 1433 (2), puis vécut à Louvain et à Tournai. A l'égard de la date de 1450, donnée par Gerber, et copiée par les autres biographes allemands, pour celle de la naissance de Tinctoris, elle est évidemment erronée.

Tinctoris nous apprend, à la fin de son livre *De naturâ et proprietate tonorum,* qu'il écrivit cet ouvrage à Naples, et qu'il le termina dans cette ville, le 6 novembre 1476 : « Ici » finit, dit-il, le livre *De la nature et de la* » *propriété des tons,* composé, comme il a » été dit déjà, par maître Jean Tinctoris, le» quel traité a été commencé et achevé étant

(1) Ainsi qu'on le voit en plusieurs endroits de ce dictionnaire, l'usage, dans les Pays-Bas, faisait mettre au génitif les noms propres latinisés, pour exprimer les particules *Van* ou *De.*

(2) *Illustr. Viror. German.,* fol. 181; édition de Moyener, 1497.

(3) *Athenæ Belgicæ,* fol. 477.

(4) *Descrittione di tutti i Paesi Bassi,* Anversæ 1567, page 128.

(5) *Bibliotheca Belgica, pars* II, p. 741.

(6) *Musical. Lexicon,* p. 609.

(7) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkunstler,* 4er Th p. 339.

(8) *Die Verdienste der Niederlænder um die Tonkunst,* page 11.

(9) Dans l'article *Tinctor* du *Dictionnaire historique des musiciens,* de Choron et Fayolle, t. II, p. 374, note.

(10) *Revue et Gazette musicale de Paris,* année 1830, n° 31.

(1) *Loc. cit.*

(2) Joannes Tinctor sacræ Theologiæ in Academia Colonienci professor sub Friderico III Imperatore, et canoniens Tornacensis, electus Decanus facultatis artium Coloniensis 1433. (Vide *Hartsheimi Bibliotheca Coloniensis,* fol. 205.) Voyez aussi Foppens, *Biblioth. Belgica,* t. II, p. 741.

» chapelain du roi à Naples, l'an 1476, le 6 novembre, même année où la divine Beatrix d'Aragon fut couronnée reine de Hongrie, le 15 du même mois (1). » Tinctoris était alors âgé de quarante et un ou quarante-deux ans, suivant l'indication de Trithème citée précédemment. Rien ne fait connaître les événements qui avaient rempli sa vie jusqu'à cette époque, ni l'année où il avait quitté son pays pour se rendre en Italie. Il prend dans ses ouvrages les titres, non de docteur, mais de licencié en droit (*in legibus licentiatum*) (2) et de chapelain, c'est-à-dire, maître de chapelle, du roi de Sicile et de Naples, qui était alors Ferdinand d'Aragon. On voit par le prologue de son traité de contrepoint, terminé en 1477, qu'il jouissait d'une grande faveur près de ce prince, car il lui dit : « Connaissant, ô grand roi, la source inépuisable de l'amitié et de la bienveillance dont vous daignez être animé pour moi, je me suis décidé à consacrer sous votre auguste nom cet opuscule, espérant qu'il sera comme un tison ardent, qui servira à alimenter la force de cette affection dont Votre sublime Majesté m'a donné tant de marques (3). »

Swertius est le premier qui ait dit que Tinctoris revint dans sa patrie, qu'il y obtint le doctorat et devint chanoine de la collégiale de Nivelles (4); mais il ne détermine pas les époques de ces changements de position du savant musicien. Une découverte intéressante faite à Naples, en 1850, par Adrien de *La Fage*, lève les doutes à cet égard : cette découverte est celle d'une lettre écrite par le célèbre Jean Pontanus, au nom du roi de Naples, Ferdinand d'Aragon, le 15 octobre 1487, à son maître de chapelle Jean Tinctoris; elle se trouve en la possession de M. Scipion Volpicella, de Naples, homme très-versé dans les antiquités et dans l'histoire de son pays. *La lettre*, dit La Fage, *est écrite en italien demi-latin*. Il en a publié la traduction dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1850, n° 31); malheureusement il n'y a pas joint le texte original. Toutefois, telle que nous la possédons, la pièce n'en est pas moins pleine d'intérêt; je crois devoir la reproduire ici :

« A Jean Tinctoris.

» Ayant besoin, pour le service divin dans notre chapelle, de quelques chanteurs, aux conditions que nous vous avons dites de vive voix, et ne les trouvant pas de ce côté, nous voulons que vous alliez au delà des monts, en France et en toute autre région, pays et lieu où vous croirez pouvoir en trouver. Portez avec vous les lettres de recommandation que nous écrivons pour vous au sérénissime et illustrissime roi de France et au roi des Romains (l'empereur d'Allemagne); donnez-vous du mal, et travaillez à trouver quelques bons chanteurs qui remplissent les conditions et conventions dont nous vous avons parlé, et quand vous les aurez trouvés, traitez avec eux pour notre service et celui de notre dite chapelle. Tout ce que vous promettrez auxdits chanteurs tant par voie de provision que par toute autre, nous le regarderons comme approuvé et conclu et le ferons observer. Prenez bien garde, tout en faisant la dépense nécessaire, que nous ayons à rester contents et satisfaits, ce qui vous sera facile en raison de la connaissance que vous avez de l'art du chant et du désir que nous vous manifestons; ainsi agirez-vous selon notre espérance.

» Donné au château Neuf de notre ville de Naples, le quinzième jour d'octobre MCCCCLXXXVII.

» Le Roi : FERDINAND.
» Jo. Pontanus.

» *A Jean Tinctoris.* »

Cette lettre ne laisse pas de doute sur l'époque où Tinctoris s'éloigna de Naples : ce fut dans les derniers mois de 1487. On ne sait rien jusqu'à ce jour sur les résultats de sa mission en France, d'où, sans aucun doute, il se rendit en Belgique, sa patrie. Il y dut arriver dans les premiers mois de 1488 : c'est donc à cette époque que se rapporte ce que disent Trithème et Swertius de la dernière période de sa vie, où il fut chanoine de la collégiale de Nivelles. J'ai fait en vain des recherches dans les papiers et registres du chapitre de Nivelles, qui sont au archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, pour trouver quelques renseignements relatifs à cette dernière époque de la

(1) *Explicit liber de naturâ et proprietate tonorum a magistro Joanne Tinctorie ut prædictum est compositus, quem quoque capellanus regis esset. Neapolis incipit et complevit* anno 1476, *die 6 novembris*, etc.

(2) Suivant Hawkins (*A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 330), Tinctoris était simplement docteur en droit civil; mais Swertius, Foppens et Walther le qualifient *Doctor utriusque juris*.

(3) Porro non ignarus, optime regum, quam ubero fonte amicitiæ hoc est benevolentiæ, me pro tuo insigni humanitate prosequeris hoc ipsum opusculum tuo nomini præstantissimo dicare institui. Sperans id lignum fore ardentissimum quo charitatis illius quam hactenus erga me tua splendidissima majestas affecta est indeficiens longe flagrantius ardebit, etc.

(4) *Athenæ Belgicæ*, fol. 477.

carrière du plus savant musicien belge du quinzième siècle; on n'y trouve aucune liste chronologique des chanoines, et les comptes, que j'ai parcourus jusqu'en 1507, ne m'ont fourni aucun éclaircissement. L'année du décès de Tinctoris est également inconnue; l'auteur de la notice qui le concerne, dans le *Lexique universel de musique* de Schilling, fixe cette date à 1520; mais les assertions de cette espèce sont sans valeur, n'étant appuyées par aucun document authentique.

Tinctoris fut le fondateur, ou du moins un des premiers professeurs de l'école publique de musique de Naples; tout porte à croire que cette école fut la première régulièrement constituée qu'il y ait eu en Italie, quoique le moine allemand Godendach, ou plutôt Guttentag, en latin *Bonadies*, eût formé précédemment quelques savants élèves, parmi lesquels s'est distingué Gafori (*voyez* ce nom). Tinctoris paraît avoir eu pour amis et pour collègues dans cette école Guillaume Garnier ou *Guarnerius*, et Bernard Ycart ou Hycart, musiciens belges qui eurent de la célébrité à cette époque. Des écrivains modernes ont cru que cette école fut instituée plus tard par Gafori et Guarnerius, et disent que les auteurs qui ont parlé des discussions publiques de musique de Gafori et de Tinctor, gardent le silence sur l'école de musique où ce dernier enseignait; mais j'ai déjà démontré que ces prétendues discussions de Tinctor et de Gafori sont une erreur; celui-ci, comme le prouve l'auteur anonyme de sa vie (1), n'a eu de controverse de ce genre, à Naples, qu'avec Philippe Bononio, connu sous le nom de *Philippe de Caserte* (*voyez* ce nom).

Tinctoris, dont les ouvrages étaient à peu près inconnus dans les seizième et dix-septième siècles, a acquis beaucoup de célébrité dans ces derniers temps, comme écrivain sur la musique, d'après le témoignage de quelques musiciens érudits. On peut voir à l'article Gafori (*Biographie universelle des musiciens*, tom. III, p. 375) combien il l'emporte sur celui-ci par sa méthode d'exposition de la pratique de l'art. L'avantage qu'a eu Gafori sur Tinctoris est d'avoir fait imprimer tous ses ouvrages, tandis que la plupart de ceux du dernier de ces artistes sont restés en manuscrit. Un seul a vu le jour; mais les exemplaires en sont si rares, qu'il était à peu près inconnu lorsque Burney en signala l'existence. Cet opuscule est le plus ancien dictionnaire de musique connu; il a pour titre : *Terminorum musicæ Diffinitorium*, in-4° de quinze feuillets, sans date et sans nom de lieu. Au recto du deuxième feuillet on lit : *Joannis Tinctoris ad illustriss. Virginem et Dominam D. Beatricem de Aragonia Diffinitorium musicæ feliciter incipit*, puis vient l'épître dédicatoire. La bibliothèque impériale de Paris possède un exemplaire de cette rareté bibliographique. M. Brunet assure (*Nouvelles recherches bibliographiques*, t. III, page 344) que l'ouvrage a été imprimé avec les caractères romains de Gérard de Flandre, à Trévise. Panzer présume (*Annales Typographici*, t. IV, page 425) qu'il a paru en 1479; Burney, qui avait trouvé un exemplaire du *Terminorum musicæ Diffinitorium* dans la bibliothèque du roi d'Angleterre, se borne à dire (*A general History of music*, tome II, page 458, note *b*) que Tinctoris l'écrivit vers 1474 (*about the year* 1474), et non qu'il fut imprimé dans cette année, à Naples, comme l'a dit Forkel (*Allgemeine Litteratur der Musik*, page 204), et, d'après lui, Perne, dans une note fournie aux auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (tome II, page 575). Il n'est pas impossible que l'ouvrage ait été publié en 1474, puisque Gérard de Flandre commença à imprimer à Trévise en 1471 : il se peut aussi que ses caractères aient servi pour les premiers essais de typographie faits à Naples; car on sait que l'imprimerie ne fut introduite dans cette ville, par le roi Ferdinand I^er^, qu'à la fin de 1475. Au surplus, je crois que l'opuscule dont il s'agit a dû paraître au plus tard dans l'année 1476, car on voit que Tinctor n'y donne à la fille de Ferdinand que le nom de *Béatrix d'Aragon*, en la qualifiant de *vierge*; or elle épousa, le 15 novembre de la même année, Matthias Corvin, roi de Hongrie, et fut couronnée en cette qualité le même jour. Il est donc certain que si cette princesse eût été déjà sur le trône, Tinctoris lui aurait donné son titre dans le *Terminorum musicæ Diffinitorium*, comme il l'a fait à la fin de son *Traité de la nature et de la propriété des tons*, et ne l'aurait pas appelée *vierge*.

Quoi qu'il en soit, la date de l'impression de ce dictionnaire de musique est de peu d'importance; mais l'ouvrage en lui-même est digne d'attention par les définitions claires et précises de tous les mots dont était composé le vocabulaire de la musique au quinzième siècle. Ces définitions sont d'un grand secours pour l'intelligence des anciens auteurs. Le savant Forkel, qui a trouvé un exemplaire de l'ouvrage de Tinctoris dans la bibliothèque de Gotha, a eu l'heureuse idée de le faire réim-

(1) Mss. de la Bibliothèque impériale de Paris.

primer dans sa *Littérature générale de la musique* (1), où cet opuscule remplit les pages 204 à 216. Lichtenthal a reproduit l'ouvrage d'après Forkel, dans le troisième volume de son *Dizionario e Bibliografia della musica* (pages 298-313). Enfin le *Terminorum musicæ Diffinitorium*, accompagné d'une traduction allemande et de notes, par M. Bellermann, est inséré dans le *Jahrbücher der musikalische Wissenschaft*, publié par M. Frédéric Chrysander, 1er volume (Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1863), pp. 55-114. Un exemplaire de ce rarissime opuscule a passé inaperçu dans une des ventes de la riche bibliothèque de Richard Heber, faite à Londres, en 1834, et a été adjugé pour *un shilling* (1 franc 25 centimes).

Les titres de gloire de Tinctoris ne se bornent pas à la composition de ce livre. Toutes les parties de la musique ont été soumises à ses investigations, et sur toutes il a écrit des traités spéciaux qui sont au nombre des monuments les plus précieux d'une époque où la théorie et l'art de la musique ont reçu des améliorations considérables. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, ils sont restés en manuscrit jusqu'à ce jour. Les copies anciennes en sont fort rares. Il en existait une à la bibliothèque San-Salvador de Bologne, qui s'est égarée; j'en possède une du quinzième siècle qui renferme tous les ouvrages de l'auteur, au nombre de dix, et qui est la seule complète connue jusqu'à ce jour. Ce manuscrit, acheté en Italie par Selvaggi (*voyez* ce nom), et apporté par lui en France, était devenu la propriété de Fayolle (*voyez* ce nom), puis avait passé dans la bibliothèque de Perne. Après la mort de ce savant, j'ai acquis ses livres ainsi que le manuscrit de Tinctoris. La bibliothèque de l'université de Gand renferme un beau manuscrit sur vélin qui contient sept ouvrages de Tinctoris, savoir : le Traité des effets de la musique, ceux de la nature et de la propriété des tons, des notes et des pauses, de l'imperfection des notes, des points musicaux, des altérations, et le *proportionale*. Les Traités de la main musicale, de la valeur régulière des notes, du contrepoint, et le *Diffinitorium* y manquent. Je possède aussi une copie faite au seizième siècle de ce dernier ouvrage et du *proportionale*. Enfin, Perne a fait, d'après le manuscrit qui est aujourd'hui en ma possession, une copie des Traités de Tinctoris qui, après avoir appartenu à Choron, est passée dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Cette copie est malheureusement remplie de barbarismes latins et de non-sens, à cause de la difficulté que Perne a éprouvée à lire le manuscrit ancien. Choron a corrigé quelques-unes de ces fautes, mais il en reste encore.

J'ai donné, dans mon *Mémoire sur le mérite des musiciens belges* (1), l'indication de la nature de tous les traités de musique composés par Tinctoris; je crois devoir la rapporter ici, à cause de la rareté de ce volume. Le premier de ces ouvrages, qui est un traité du solfége, selon la méthode de Guido d'Arezzo, a pour titre : *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctoris*, et contient neuf chapitres. On y trouve un grand nombre d'exemples notés, et un *Kyrie* à trois voix de la composition de Tinctoris. Le livre de la nature et de la propriété des tons (*Liber de natura et proprietate tonorum*), qui suit celui de l'exposition de la main, est dédié à Jean Okeghem et à Busnois, chantres du roi de France et de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne. Les cinquante et un chapitres qui composent ce livre renferment environ cent exemplaires notés fort curieux. C'est à la fin de l'ouvrage qu'on trouve la date précise où il l'acheva (6 novembre 1476). Le Traité des notes et des pauses (*De notis ac pausis*), divisé en deux livres, est dédié à un excellent musicien nommé *Martin Hanard*, chanoine de Cambrai; celui de la valeur régulière des notes (*De regulari valore notarum*), qui contient trente-trois chapitres; celui de l'imperfection des notes (*Liber imperfectionum notarum*), dédié à Jean Fronlin, et divisé en deux livres; le Traité des altérations (*Tractatus alterationum*), dédié à Guillaume Guinand, maître de chapelle de Louis Sforce, duc de Milan, et divisé en trois chapitres; celui des points musicaux (*Super punctis musicalibus*), divisé en vingt chapitres; ouvrage instructif sur une matière obscure; le Traité du contrepoint (*Liber de arte contrapuncti*), dédié au roi de Naples et de Sicile Ferdinand Ier. Cet ouvrage, le plus important de tous ceux de Tinctoris, est divisé en trois livres. L'auteur nous apprend qu'il l'acheva à Naples, au mois d'octobre 1477. On y trouve environ quarante exemples de contrepoints à trois, quatre et cinq parties,

(1) *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher*, etc., Leipsick, 1792, un vol. grand in-8°.

(1) Dans le volume publié par la 4me classe de l'Institut des Pays-Bas, intitulé : *Verhandelingen over de Vraag : Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der Toonkunde verworven ?* Amsterdam, J. Muller, 1829, in-4°.

la plupart extraits de motets ou de chansons des compositeurs contemporains ou de l'époque antérieure. Les derniers ouvrages de Tinctoris qui se trouvent dans mon manuscrit sont le proportional (*Proportionale musices*), divisé en trois livres, et qui traite des proportions des notes dans la notation de son temps; le *Diffinitorium musices*, qui contient quelques articles d'un haut intérêt, non imprimés dans l'édition de Naples, ni dans les copies publiées par Forkel et Lichtenthal; enfin le *Complexus effectuum musices*, ou Traité des effets de la musique, divisé en vingt et un chapitres. Les treize derniers manquaient dans le manuscrit; j'y ai suppléé par une copie de ces chapitres d'après le manuscrit de Gand.

Contemporain de Jean Okeghem, de Regis, de Busnois, de Firmin Caron et de Guillaume Faugues, Tinctoris n'est inférieur à aucun d'eux dans l'art d'écrire l'harmonie avec pureté et une certaine élégance relative, comme on peut voir par douze motets à trois voix répandus dans son *Traité du contrepoint*, et surtout par un *Deo gratias* à cinq voix sur le plain-chant qui se trouve au vingt et unième chapitre du second livre de cet ouvrage, et qui, pour le temps où il a été écrit, est un chef-d'œuvre. Comme professeur et savant dans la solmisation, dans la tonalité ainsi que dans les immenses difficultés de la notation proportionnelle, il me paraît être l'esprit le plus lucide du quinzième siècle et le plus grand musicien de cette époque.

Convaincu comme je le suis de la valeur des ouvrages de Tinctoris, sous le rapport historique, j'ai pris soin d'en établir le texte aussi correctement que je l'ai pu au moyen des diverses copies citées précédemment; je les ai traduits en français, et j'en ai conféré les passages et les points de doctrine qui offraient de l'obscurité avec les auteurs anciens les plus estimés, éclaircissant le tout par des notes. Enfin j'ai traduit en notation moderne tous les exemples. J'ai soumis mon manuscrit à l'examen de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, qui l'a approuvé dans sa séance du 9 décembre 1860, sur le rapport de mon honorable confrère M. André Van Hasselt. Ce rapport a été inséré dans les *Bulletins de l'Académie*, t. 10 (2e série), p. 674, et reproduit dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, ann. 1861. Le texte et la traduction des œuvres de Tinctoris seront publiés après le huitième et dernier volume de la *Biographie universelle des musiciens*.

Outre les morceaux cités ci-dessus, Tinctoris a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église qui se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale; entre autres une messe de *l'Homme armé*, à cinq voix (volume 35), dont l'abbé Baini a fait connaître quelques singularités dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de J.-P. de Palestrina* (tome Ier, page 96). M. l'abbé Stephen Morelot a signalé l'existence de la chanson française de Tinctoris, *Vostre regard si très fort m'a ferri*, dans sa *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon* (Paris, 1856, in-4o), et M. Catelani, savant bibliothécaire de Modène, fournit l'indication de la chanson à trois voix du même musicien (*Hélas*) dans son intéressant opuscule intitulé : *Di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone*. Cette chanson est imprimée dans le premier livre du recueil publié par Petrucci (en 1501) sous le titre *Harmonice musices Odhecaton*. Enfin, on trouve une Lamentation à quatre voix de Tinctoris dans le *Lamentationum Jeremie prophete* (sic) *liber primus*, imprimé à Venise, par Petrucci, en 1506, in-4o obl.

**TINGRY** (Jean-Nicolas-Célestin), violoniste, né à Verviers (Belgique), le 7 septembre 1819, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 6 novembre 1832, et y reçut des leçons de Baillot. Ses études musicales étant terminées, il sortit de cette institution au mois de décembre 1837. Pendant plusieurs années, il se fit entendre dans les concerts de Paris et y brilla par le caractère large, brillant et vigoureux de son talent. En 1844, il voyagea dans le midi de la France et y obtint du succès dans ses concerts. Arrivé à Bruxelles, au mois de février 1845, après avoir parcouru l'Allemagne, il y donna un concert où il excita l'enthousiasme du public dans un concerto de sa composition, le *Tremolo* de Bériot et *Une Scène de départ*, par Singer. De retour à Paris, vers le fin de la même année, il y donna des matinées musicales, dans lesquelles il fit entendre des quatuors et des quintettes de sa composition, dont le mérite fut signalé dans les journaux de musique. Après une longue absence, M. Tingry a reparu à Paris, en 1857, dans les concerts et y a fait applaudir des trios de piano, violon et violoncelle de sa composition. Il est fixé à Cambrai, comme professeur.

**TINNAZOLI** (Agostino), organiste à Ferrare, vers la fin du dix-septième siècle, a fait graver de sa composition : *Sonate e Capricci per l'organo*; Rome, 1690, in-fol. oblong. On connaît aussi en manuscrit, de cet artiste : *Kyrie, sanctus, Agnus* e *l'assoluzione della*

*Messa de' Morti a quattro*, et *Cantata a canto e Basso per l'organo*.

**TINTI** (Salvator), violoniste distingué, né à Florence, vers 1740, mourut à Venise, en 1800. On a gravé, à Florence, six quatuors pour deux violons, alto et basse, de sa composition. Le catalogue de Traeg indique aussi sous son nom six quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle.

**TIRABOSCHI** (Jérôme), jésuite et savant littérateur italien, naquit à Bergame, le 28 décembre 1731. Après avoir été quelque temps conservateur de la bibliothèque de Brera, à Milan, il fut appelé à Modène, et eut la direction de la bibliothèque ducale. Il mourut dans cette ville, le 3 juin 1794, avec les titres de chevalier et de conseiller du duc de Modène. Son histoire de la littérature italienne (*Storia della letteratura italiana*; Modène, 1772-1782, treize volumes in-4°, et Florence, 1805-1812, vingt volumes in-8°) est un livre estimé. Il y traite succinctement de l'histoire de la musique en Italie. Le sixième volume de sa *Biblioteca Modenese* est intitulé : *Notizie de' pittori, scultori, incisori ed architetti modenesi, con un appendice de' professori di musica*; Modène, 1786, in-4°.

**TIRAQUEAU** (André), né vers 1480, à Fontenay-le-Comte, y occupa longtemps la charge de sénéchal, puis fut conseiller au parlement de Paris. Il mourut dans cette ville en 1558. On assure qu'il eut trente enfants, et qu'il publia un nombre égal de volumes. Ses ouvrages ont été réunis par son fils en cinq volumes in-fol.; Paris, 1574. On trouve dans cette collection celui qui a pour titre : *De nobilitate et jure primogenitorum*; il y examine dans le trente-quatrième chapitre si la musique est un art utile et si la profession de musicien est honorable.

**TISCHER** (Jean-Nicolas), maître de concert du prince de Saxe-Cobourg et organiste à Schmalkalde, naquit en 1707, à Bœhlen, dans la principauté de Schwartzbourg. A l'âge de douze ans, il commença l'étude de la musique chez l'organiste du lieu de sa naissance; après trois années passées chez ce maître, il alla étudier à Halberstadt, chez l'organiste Graf, puis à Arnstadt, où il apprit les éléments de la composition, du violon et de la viole d'amour, et en dernier lieu à Rudolstadt, où il retrouva Graf dans la position de maître de concert. De retour à Arnstadt, il s'y livra à l'enseignement du clavecin; mais n'ayant pu obtenir la place d'organiste à Erfurt, il s'engagea comme hautboïste dans un régiment à Brunswick, en 1728. Ayant pris son congé en 1731, il accepta les places d'organiste de la cour et de la ville à Schmalkalde. Quelques années après, Tischer obtint du prince de Saxe-Cobourg le titre de maître de concert. On ignore l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1766. Il a publié de sa composition : 1° Six galanteries pour le clavecin, à l'usage des dames, premier, deuxième et troisième recueils; Nuremberg, 1748. 2° Divertissement musical consistant en trois suites pour le clavecin; *ibid.* 3° Six petites suites pour le clavecin, à l'usage des commençants, premier et deuxième recueils; *ibid.* 4° Treize concertos pour le clavecin, en sept recueils; *ibid.* 5° Six pièces (*Parthien*) faciles et agréables pour le clavecin, à l'usage des commençants; Munich, 1766. Tischer a laissé en manuscrit : 1° Cinquante morceaux d'église achevés en 1752. 2° Six concertos pour hautbois et viole. 3° Six symphonies pour deux flûtes, deux violons, viole et basse. 4° Six *idem* avec deux cors. 5° Six concertos pour le violon. 6° Ouvertures pour les instruments à cordes. 7° Deux œuvres de sonates pour le violon. 8° Six fugues pour le clavecin. 9° *Les quatre Saisons*, divertissements pour le clavecin. 10° Six concertos pour le clavecin.

**TISCHLINGER** (Burkard), musicien et facteur d'orgues au service de l'empereur Maximilien Ier, a construit, en 1507, l'orgue de l'église Saint-Étienne, à Vienne, près de la grande sacristie.

**TISSOT** (Simon-André), médecin célèbre, né à Groney, dans le pays de Vaud, le 20 mars 1728, fit ses études à Genève et à Montpellier, puis se fixa à Lausanne, en 1749. Une inflammation de poitrine le mit au tombeau le 13 juin 1797, à l'âge de soixante-neuf ans. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *L'inoculation justifiée, ou Dissertation pratique et apologétique sur cette méthode, avec un Essai sur la mue de la voix*; Lausanne, 1754, in-12; Paris, Didot, 1774, in-12. Cet écrit se trouve aussi dans les œuvres complètes de l'auteur; Paris, Allut, 1809-1813, onze volumes in-8°.

**TISSOT** (Pierre-François), littérateur distingué, professeur de poésie latine au collége royal de France, membre de l'Académie française, né à Versailles, le 10 mai 1768, est mort à Paris, le 7 avril 1854. Ce fécond écrivain, dont les travaux littéraires n'ont pas de rapport avec l'objet de la *Biographie universelle des musiciens*, a fourni à l'*Encyclopédie moderne*, publiée par M. Courtin (Paris, 1823

et années suivantes), un très-bon travail sur le *Chœur*, dans ses diverses acceptions.

**TISSOT** (Amédée), poëte et littérateur médiocre, né vers 1794, est mort dans une maison de santé, près de Paris, en 1839. Au nombre de ses productions, on trouve une brochure intitulée : *Deux mots sur les théâtres de Paris;* Paris, Pihan-Delaforest, 1827, in-8° de quarante-quatre pages. Cette brochure est particulièrement relative à l'Opéra. Il en a été fait une critique dans la *Revue musicale* (t. II, p. 148-153).

**TITELOUZE** (Jean), prêtre du diocèse de Saint-Omer, chanoine et organiste de l'église cathédrale de Rouen, obtint cette position au concours en 1588, et l'occupa pendant quarante-cinq ans. Il mourut en 1633 (voyez le *Discours de réception de M. l'abbé Langlois*, à l'Académie royale de Rouen, *contenant la Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen* (1), p. 16), et non en 1630, suivant la préface du premier livre d'orgue de Gigault (voyez ce nom). Titelouze a fait imprimer de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli In ecclesia; Parisiis, Ballard*, 1626, in-fol. 2° *Hymnes de l'église, avec des fugues et recherches sur le plain-chant;* Paris (sans date), un volume in-4° obl. 3° *Magnificat de tous les tons avec les versets pour l'orgue;* ibid., un volume in-4° obl. Il y a beaucoup de mérite dans ces pièces d'orgue, et leur style a de l'analogie avec celui de Froberger. Titelouze a été le maître des organistes André Raison (voyez ce nom) et Gigault.

**TITL** (Antoine-Émile), compositeur à qui les critiques allemands accordent beaucoup de talent, est né en 1809 à Pernstein, en Moravie. Après avoir suivi, à Brunn, un cours normal de musique et étudié la composition, sous la direction de Rieger, il s'est établi à Prague. Ses premiers essais ont été les ouvertures à grand orchestre pour les drames *Torquato Tasso* et *der Lichenrouber* (le Voleur de morts) : leur effet surpassa ce qu'on pouvait attendre d'un jeune homme. M. Titl a écrit ensuite l'opéra *Die Burg-Frau* (la Dame du château), que le public de Prague a vivement applaudi. En 1832, il a composé une messe solennelle avec chœur à huit voix, pour l'installation du prince archevêque d'Olmütz. Cette production a été trouvée si belle, que les Conservatoires de Vienne et de Prague en ont demandé des copies pour la faire exécuter. On a publié dans cette dernière ville, chez Enders, trois suites de chants allemands composés par Titl. Fixé en dernier lieu à Vienne, il y a été nommé chef d'orchestre du *Burgtheater*, en 1850, et y a fait représenter les drames féeriques *Der Todtentanz* (la Danse des morts), *Der Antheil des Teufels* (la Part du Diable), et *Der Zauberschleier* (le Voile enchanté). M. Titl habitait encore à Vienne en 1860.

**TITON DU TILLET** (Évrard), né à Paris, le 16 janvier 1677, avait achevé ses études avec succès, lorsqu'il obtint, à l'âge de quinze ans, le grade de capitaine d'infanterie, qu'il échangea plus tard contre celui de capitaine de dragons. Après la paix de Ryswyck, il rentra dans la vie civile, et acheta la charge de maître d'hôtel de la duchesse de Bourgogne. La mort de cette princesse l'ayant laissé sans emploi en 1712, il se livra en liberté à son goût pour les arts, visita l'Italie, puis revint à Paris, où il s'occupa presque sans relâche d'un monument à la gloire de Louis XIV et des grands poëtes, littérateurs, savants et artistes de son règne. Il en fit faire le modèle en petit, représentant le Parnasse, avec tous les hommes célèbres de la France. Apollon y est représenté sous les traits de Louis XIV. Ce monument, d'assez mauvais goût, connu sous le nom de *Parnasse français*, a été placé dans une des galeries de la Bibliothèque royale de Paris. Titon du Tillet en a donné la description en un volume in-folio orné de beaucoup de gravures. Ce volume a pour titre : *Description du Parnasse français exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des poëtes et des musiciens rassemblés sur ce monument ;* Paris, Coignard, 1732, in-folio, avec beaucoup de portraits de littérateurs et de musiciens. Trois suppléments de cet ouvrage ont paru en 1743, 1755 et 1760 : ils forment un deuxième volume in-folio. Les pièces de ce recueil relatives à la musique sont : 1° Remarques sur la poésie et sur la musique, et sur l'excellence de ces deux arts, avec des observations particulières sur la poésie et la musique françaises, et sur nos spectacles. 2° Beaucoup de notices biographiques de musiciens français, avec leurs portraits. 3° Remarques sur la musique et notices nécrologiques sur les musiciens français (dans le premier supplément). 4° Remarques sur la musique et notices nécrologiques (dans le dernier supplément). Titon du Tillet est mort à Paris, le 26 novembre 1762, âgé de près de quatre-vingt-six ans.

(1) Dans les Mémoires de cette Académie, ann. 1851.

**TOBANELLO** (Félicien), maître de chapelle à Pavie, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par un œuvre intitulé : *Salmi spezzati a quattro voci; Venezia, app. Bartol. Magni*, 1619, in-4°.

**TOBI** (Florent-Joseph), musicien allemand, vécut à Paris, vers 1780, puis se fixa a Amsterdam, où il donnait des leçons de guitare. On a gravé de sa composition : 1° Trois trios pour clarinette, violon et basse, op. 1; Paris, 1780. 2° Méthode de guitare; Amsterdam.

**TOCKLER** (Conrad), appelé **NORICUS**, parce qu'il était né à Nuremberg, fit ses études à Leipsick, en 1495, y obtint le doctorat en médecine en 1511, et y eut la place de professeur en 1512. Il mourut en 1530. En 1503, il avait enseigné dans un cours public la *Musica speculativa*, de Jean de Muris. La copie de cet ouvrage corrigée par Tockler, a servi a l'abbé Gerbert pour la publication qu'il en a faite, dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*.

**TODERINI** (Jean-Baptiste), littérateur, né à Venise, en 1728, entra chez les jésuites qui avaient dirigé ses études, et enseigna la philosophie à Vérone et à Forli. Après la suppression de son ordre, il suivit, en 1781, Garzoni dans son ambassade à Constantinople; et quoiqu'il n'eût que des notions très imparfaites de la langue des Turcs, il entreprit un livre concernant leur littérature, qu'il publia à Venise, en 1787, sous le titre : *La Letteratura turchesa*, trois volumes in-8°. Bien que de peu de valeur en ce qui concerne les diverses sciences et la littérature des Turcs proprement dite, cet ouvrage renferme quelques bons renseignements relatifs à la musique de ce peuple, à l'époque du séjour de l'auteur à Constantinople. Ce que Toderini rapporte concernant cet art remplit le seizième chapitre du premier volume (p. 222-252). *La Letteratura turchese* a été traduite en français par Cournand (Paris, 1789, trois volumes in-8°), et en allemand, par Hausleutner (Kœnigsberg, 1790, deux volumes in-8°).

**TODI** (Marie-Françoise), suivant Gerber, mais dans un livret d'opéra joué à Berlin, elle a le prénom de Louise (Luigia). Célèbre cantatrice de la seconde moitié du dix-huitième siècle, elle naquit en Portugal, vers 1748, et apprit l'art du chant sous la direction de David Perez. Sa voix était un *mezzo soprano* d'un timbre un peu couvert, mais douée de l'accent expressif. Les succès qu'elle avait eus dès son début au théâtre de Lisbonne la firent appeler à Londres, en 1777, pour y chanter dans l'opéra bouffe. Elle s'y fit entendre dans *le Due Contesse*, de Paisiello, et n'y réussit pas. Le caractère de sa voix et le genre de son talent n'étaient pas de nature à briller dans le style comique. Elle le sentit, et depuis lors, elle ne chanta plus que l'opéra sérieux. Dans l'été de la même année, elle se rendit à Madrid et s'y fit admirer dans l'*Olimpiade*, de Paisiello, et dans quelques autres ouvrages. Arrivée à Paris, dans le mois d'octobre 1778, elle excita la plus vive sensation au Concert spirituel et dans les concerts de la reine à Versailles. Rappelée à Lisbonne dans l'été de 1780, elle y chanta pendant une année, et ne revint à Paris qu'au mois d'octobre 1781, pour y remplir un engagement qu'elle avait contracté avec les directeurs du Concert spirituel. Là, de nouveaux succès l'attendaient. En 1782, madame Todi se rendit à Berlin, où elle fut engagée pour plusieurs années aux faibles appointements de deux mille thalers (sept mille cinq cents francs) (1), mais elle n'y resta qu'un an. Au printemps de l'année 1783, elle chanta au Concert spirituel, ainsi que la célèbre cantatrice madame Mara. Une ardente rivalité s'établit aussitôt entre elles. Les amateurs se partagèrent en deux partis qu'on appela les *Maratistes* et les *Todistes* (voyez Mara). Toutes deux brillaient par des qualités différentes ; la palme du chant expressif resta à madame Todi, et madame Mara l'emporta sur elle dans les airs de bravoure. Au mois de novembre 1783, madame Todi retourna à Berlin et chanta, dans le mois suivant, le rôle de *Cleofide*, de *Lucio Papirio* (2) ; mais elle n'accepta pas les offres du roi de Prusse pour l'année 1784, parce qu'elle avait souscrit un engagement pour le théâtre impérial de Pétersbourg. Arrivée à la cour de Catherine, elle y obtint un succès d'enthousiasme, et y produisit une si vive impression dans l'*Armide* de Sarti, que l'impératrice lui fit présent d'un collier de diamants d'une valeur considérable. Une intimité singulière s'établit alors entre la souveraine et la cantatrice : celle-ci, hautaine et vindicative, abusa quelquefois de son crédit pour nuire à ceux dont elle croyait avoir à se plaindre (voyez Sarti). Malgré les avantages dont elle jouissait à Pétersbourg, la fâcheuse influence du climat de la Russie sur sa voix la détermina à accepter les offres que lui faisait le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, pour

(1) Voyez le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, de M. de Ledebur, page 599.

(2) *Ibid.*

l'attacher de nouveau au théâtre royal de Berlin. Un traitement de trois mille thalers lui était assuré, outre un logement au palais, une voiture de la cour, la table servie aux frais du roi, et quatre mille thalers de gratification, qu'elle reçut en trois ans (1). Ses plus grands triomphes sur cette scène furent l'*Andromeda*, de Reichardt, et la *Medea*, de Naumann. Son début eut lieu le 13 décembre 1786, puis elle retourna à Pétersbourg, où elle chanta pendant six mois, pour y achever son engagement. De retour à Berlin, au mois de septembre 1787, elle y chanta jusqu'au mois de mars 1789. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, copiés par celui de la notice sur madame Todi, insérée dans la *Biographie portative des contemporains* (Supplément, p. 823), disent que cette cantatrice partit de Berlin au mois de mars 1789, pour se rendre à Paris, et qu'en passant à Mayence elle chanta devant l'électeur; mais que les troubles qui éclatèrent en France l'empêchèrent de s'y rendre. Ces assertions sont inexactes; car suivant des renseignements certains qui m'ont été fournis par M. Farrenc, madame Todi chanta aux concerts spirituels à Paris, les 25 et 29 mars, tout le mois d'avril et le 21 mai 1789, pour la dernière fois. Elle était aussi engagée au Concert de la Loge olympique et y chanta plusieurs airs de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti, et une grande scène (*Sarete alfin contenti*) composée pour elle par Cherubini. En quittant Paris, à la fin de mai 1789, elle se rendit à Hanovre, où elle était engagée et y chanta jusqu'au mois d'octobre 1790. Elle partit alors pour l'Italie, et brilla à Parme pendant le carnaval suivant. Dans l'été de 1792, elle retourna à Lisbonne et y mourut au mois de juin de l'année suivante, laissant à huit enfants qu'elle avait eus de deux maris, environ quatre cent mille francs, et de plus une quantité considérable de pierreries et de bijoux d'une grande valeur. L'auteur de la notice de la *Biographie portative des Contemporains* a été mal informé en disant que madame Todi mourut en Italie dans l'année 1810 (2).

**TODINI** (Michel), né à Saluzzo, dans le Piémont, vers 1625, était, suivant La Borde (*Essai sur la musique*, tome III, page 558), un très-habile joueur de musette qui, après avoir vécu longtemps à Rome, s'était fixé en France et y est mort. J'ignore sur quels documents il s'est appuyé pour ces dernières circonstances qui ne sont mentionnées par aucun autre auteur. Quoi qu'il en soit, ce Todini employa dix-huit années, pendant son séjour à Rome, à construire divers instruments et machines contenues dans plusieurs chambres de sa maison, et dont le P. Kircher a donné la description dans sa *Phonurgia nova* (pages 167 et suivantes), dès 1673. Plus tard, Todini donna lui-même une description plus détaillée de ses inventions dans un petit livre qui a pour titre : *Dichiaratione della galleria armonica eretta in Roma da Michele Todini, Piemontese di Saluzzo nella sua habitatione* (sic) *posta all' arco della Ciambella; in Roma, per Francesco Tizzoni*, 1676, quatre-vingt-douze pages in-12. Forkel, Lichtenthal et Ferd. Becker n'ont cité cet ouvrage que sous le titre abrégé *la Galleria armonica*. Ils n'en ont pas connu le véritable contenu, car ils disent qu'il est relatif à un orgue ingénieux qui avait coûté dix-huit années de travail à Todini; mais ce n'est pas seulement à cet orgue que se borne la description, car la galerie harmonique formée par cet habile artiste contenait plusieurs instruments et machines qui étaient renfermés dans trois chambres de sa maison, et tous ces objets sont détaillés dans le petit ouvrage dont il s'agit.

Dans la première chambre se trouvaient deux horloges fort curieuses et très-compliquées qui n'avaient point de rapport direct avec la musique. Dans la deuxième était une machine immense appelée par Todini *Polyphème et Galatée*. On y voyait beaucoup de mouvements différents exécutés par des tritons et des dieux marins qui portaient un clavecin mécanique. Polyphème jouait d'une petite épinette appelée *sordellina* o *musetta*, dont les sons étaient produits au moyen d'un clavier placé au-dessous de celui du clavecin. Les inventions musicales les plus remarquables de Todini se trouvaient dans la troisième chambre. Elles excitent l'étonnement lorsqu'on songe au temps où elles ont été faites. En voici la description abrégée. Todini avait construit deux violons singuliers dont l'un portait sous ses cordes celles d'un autre violinetto ou *pochette*, qui sonnaient à l'octave de celles du violon. Au moyen d'un ressort placé près du sillet, on pouvait jouer à volonté le violon ou la pochette isolément, ou les deux instruments ensemble à l'octave. L'autre violon, au moyen d'une machine ingénieuse, pou-

(1) Voyez le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, p. 599.

(2) Suivant L. Schneider (*Geschichte der Oper.*, p. 198), Mme Todi serait morte en Italie, en 1812 : autre erreur.

vait être monté tout à coup d'un intervalle de seconde, de tierce, ou même de quinte : ces deux instruments sont décrits dans le chapitre vingt-deuxième du livre. Dans le vingt-troisième chapitre, on trouve la description d'une viole *tétraphone* dont le mécanisme permettait d'y jouer à volonté, et sans démancher, les quatre espèces de violes, c'est-à-dire, le *soprano* ou *par-dessus de viole*, le *contralto* ou *viola bastarda*, le ténor et la basse de viole. Todini avait donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande, mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la contrebasse à quatre cordes qu'il joua lui-même dans les oratorios, dans les concerts et dans les sérénades. Jusqu'en 1670, la partie de contrebasse était jouée par l'*archiviole*, montée de sept cordes à l'octave grave de la basse de viole, avec des cases pour poser les doigts, ou par la grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Les contrebasses de Gaspard de Salo et autres anciens maîtres qu'on possède sont ces mêmes instruments dont on a changé le manche et le système de monture.

Todini avait inventé deux clavecins qu'il avait construits lui-même. L'un d'eux, conçu de la manière la plus ingénieuse, offrait les moyens de jouer dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, sans avoir recours à des divisions multipliées et incommodes du clavier. Cet instrument est décrit dans le vingt-cinquième chapitre de la *Dichiaratione*. Enfin, dans la troisième chambre se trouvait aussi un grand orgue qui renfermait beaucoup de combinaisons et d'effets reproduits plus tard comme des inventions nouvelles. Cet orgue, dont la construction avait exigé plusieurs années de travail, faisait entendre ensemble ou séparément sept instruments d'espèce différente, dont un était le grand orgue, composé de beaucoup de jeux qui pouvaient se réunir ou se séparer à volonté, sans que l'organiste fût obligé de lever les mains du clavier; invention qui a été reproduite de nos jours. Quatre instruments *da penna*, c'est-à-dire, appartenant à l'espèce du luth, du clavecin ou des cordes pincées, étaient renfermés dans cet orgue. Le premier était un clavecin ordinaire; le second, une *épinette* à l'octave aiguë; le troisième, un *tiorbino* ou *petit téorbe*, et le quatrième, un *luth*. Les deux autres instruments *d'arco*, ou à archet, étaient un violon et l'espèce de grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Todini avait trouvé un mécanisme qui imitait parfaitement le jeu de l'archet sur ces instruments. On sait les recherches et essais nombreux qui ont été faits depuis la fin du dix-huitième siècle pour reproduire le même effet. Mais ce qui rend les inventions de Todini vraiment merveilleuses, c'est que le même clavier servait pour l'orgue avec tous les jeux, pour les clavecins, épinettes, luth et téorbe, ainsi que pour les instruments à archet, qui pouvaient être joués seuls ou réunis à l'orgue et aux instruments *da penna*, sans qu'il fût nécessaire de lever les mains du clavier.

On ignore l'époque où cette galerie harmonique a été acquise par la famille Verospi et placée dans son palais. Tous les objets n'y ont pas été transportés, mais seulement le grand orgue avec les clavecins et autres instruments qui en dépendent : on les a disposés dans un autre ordre, et ornés de belles peintures et de sculptures dorées. Bonanni en a donné la figure dans la planche XXXIII de son *Gabinetto armonico*, publié à Rome, en 1722. De la Lande, qui vit ces instruments au palais Verospi, en 1765, prétend (1) que les peintures de l'orgue et du clavier sont du Poussin. Si le fait est exact, il faut que l'instrument de Todini ait été fini avant 1664, qui est l'année de la mort de ce grand peintre; mais cela est peu vraisemblable. De la Lande n'a point entendu l'instrument, mais ce qu'il dit de son extérieur correspond à la description de Todini, et à la figure qu'en a donnée Bonanni. Burney, qui visita aussi le palais Verospi cinq ans après l'astronome De la Lande, et qui vit la galerie où l'orgue est placé, ne fut pas plus heureux et ne put l'entendre. Il essaya le clavier du clavecin qui communique avec l'orgue; mais pas une note ne résonna, sans doute parce qu'il y a un secret qui lui était inconnu. Au reste, sa description est conforme aux autres (2).

**TOEPFER** (Jean-Chrétien-Charles), né à Apolda, dans le grand-duché de Saxe-Weimar, vers 1740, fut professeur au gymnase d'Eisenach. On a de lui un livre qui a pour titre : *Anfangsgründe zur Erlernung der Musik, und insonderheit des Claviers*, etc. (Principes pour apprendre la musique, et principalement le clavecin, etc.); Breslau, 1773, in-4° de huit feuilles.

**TOEPFER** (Charles), né à Berlin, le 26 décembre 1791, peut-être fils du précédent, fit ses études à l'université de cette ville, et obtint le doctorat en philosophie; mais en-

(1) *Voyage en Italie*, t. IV, page 499, 2e édition.

(2) *The present state of music in France and Italy*, pages 392 et suivantes.

traîné par son goût pour la musique et pour le théâtre, il se fit acteur et chanta à l'opéra de Breslau, en 1810, puis à Vienne. En 1822, il chantait à Hambourg. On a publié de sa composition : 1° *Fünf Lieder von verschiedenen Dichtern*, etc. (Cinq chansons de différents poëtes, avec accompagnement de guitare); Breslau, Fœrster, 1814. 2° Trois *Lieder* idem, op. 3; *ibid*. Charles Tœpfer s'est aussi fait connaître comme guitariste et a publié quelques pièces pour son instrument.

**TOEPFER** (Jean-Gottlob), professeur de musique au séminaire et organiste à l'église de Weimar, est né le 4 décembre 1791, à Niederrossla, près de cette ville. Son père, homme peu fortuné, lui fit enseigner dès son enfance le piano et l'orgue par le *cantor* du lieu. Une dame, dont la maison de campagne était dans le lieu de naissance de Tœpfer, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, se chargea des frais de son éducation, et l'envoya à Weimar pour continuer ses études de piano auprès de Destouches, et de violon sous le directeur de musique Riemann. Partageant son temps entre les leçons de ces artistes et les cours du gymnase et du séminaire, il fit de rapides progrès dans les diverses parties de la musique et dans les sciences. Lorsque Eberhardt Müller (*voyez* ce nom) fut appelé à Weimar, en qualité de maître de chapelle, la grande-duchesse (Marie-Paulowna) confia Tœpfer à la direction de cet artiste distingué, qui fit de son élève un organiste habile et un musicien instruit. Ses études terminées, il se livra à l'enseignement du piano, et obtint, en 1817, la place de professeur de musique au séminaire.

Vers cette époque, la construction d'un nouvel orgue à l'église principale de Weimar fixa l'attention de M. Tœpfer sur les bases naturelles et positives des proportions de cet instrument. Employant toutes ses heures de loisir à fréquenter l'atelier du facteur qu'on avait choisi pour le nouvel orgue, il en étudia les détails avec attention, lut les meilleurs livres qu'on possède sur cet objet, et plus tard perfectionna ses connaissances par des voyages en Saxe, en Bavière, en Autriche et en Bohême. Choqué de ne trouver chez la plupart des facteurs que des habitudes pratiques dans les proportions qu'ils donnent aux diverses parties des orgues, il se livra à la recherche d'une théorie plus rationnelle et plus positive de la construction de ces instruments, et publia le résultat de ses méditations dans un livre qui a pour titre : *Die Orgelbau-Kunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsætze gestützt*, etc. (L'art de la construction de l'orgue, exposé dans une théorie nouvelle, et fondé sur des bases mathématiques et physiques pour la mesure des tuyaux, la distribution de l'air, etc.); Weimar, W. Hofmann, 1833, in-8° de quatre cent huit pages, avec une préface et des planches lithographiées. Cette première partie du travail de M. Tœpfer n'étant relative qu'aux sommiers, à la soufflerie et aux tuyaux à bouche, il compléta son travail dans un supplément intitulé : *Erster Nachtrag zur Orgelbau-Kunst, welcher die Vervollstændigung der Mensuren zu den Labialstimmen und die Theorie der Zungenstimmen*, etc. (Premier supplément à l'art de la construction de l'orgue, contenant le complément des mesures pour les jeux à bouche, et la théorie des jeux d'anches, avec des tableaux, etc.); Weimar, W. Hofmann, 1834, in 8° de quatre-vingt-seize pages, avec une planche lithographiée. Je crois qu'il a paru postérieurement un second supplément, mais je ne le connais pas. Une deuxième édition de ce livre a paru sous ce titre : *Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile*, etc. (L'orgue, le but et la nature de ses parties, etc.); Erfurt, Kœrner, 1843, in-8°. Dans la préface de son excellent livre, M. Tœpfer expose les motifs qui lui ont fait chercher dans le calcul une base certaine pour une bonne construction des orgues de grande et de petite dimension; j'ai traduit les passages les plus importants de cette préface pour l'analyse que j'ai faite de l'ouvrage, dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1839, p. 185, 194 et 278) : on peut consulter ce travail pour connaître en quoi consiste le nouveau système de l'organiste distingué de Weimar. Avant la publication de son livre, M. Tœpfer avait déjà fait insérer dans la *Gazette musicale de Leipsick* un article concernant l'amélioration du plein jeu de l'orgue appelé *fourniture* (mixture), t. XXXIII, p. 857. On a aussi de M. Tœpfer une explication du système d'accord de Scheibler pour les instruments à clavier, sous ce titre : *Die Scheiblerische Stimmen Methode Leichtfasslich*, etc. (La méthode d'accord de Scheibler rendue facile, etc.); Erfurt, Kœrner, 1842, in-8°; et un traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Theoretisch-praktische Organisten-Schule, enthaltend die vollstandige Harmonielehre nebst ihren Anwendung auf die Composition der gebrauchlichsten Orgelstücke* (École de l'organiste, théorique et

pratique, contenant la science complète de l'harmonie, suivie de son application à la composition des pièces d'orgue usuelles, etc.); Erfurt et Langensalza, 1845, in-4°. M. Tœpfer a publié un livre choral à l'usage des organistes, lequel a pour titre : *Allgemeines und vollstændiges Choralbuch, Zunæchst zum Dresdner, Weimar'schen und Erfurter Gesangbuche. Die Melodieen nach J.-A. Hiller, Rempt und M. G. Fischer gesetze und mit vierstimmiger Harmonie, nebst kurzen doppelten Zwischenspielen von*, etc. (Livre choral général et complet, suivant les livres de chant de Dresde, de Weimar et d'Erfurt, et d'après les mélodies de J.-A. Hiller, Rempt et J.-F. Fischer, en harmonie à quatre parties, avec de courtes conclusions doubles, par etc.); Erfurt, Kœrner, in-4° de deux cent seize pages.

Comme compositeur et organiste, M. Tœpfer mérite aussi des éloges. Les ouvrages qu'il a publiés en ce genre sont : 1° *Orgelstücke* (Pièces d'orgue, op. 1); Leipsick, Peters. 2° Sonate concertante pour piano et flûte, *ibid.* 3° Sonate pour piano seul, op. 3, *ibid.* 4° Variations pour piano et flûte sur le thème *Là ci darem la mano*, ibid. 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Trente-cinq cadences et petits préludes dans tous les tons majeurs pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 7° Trente-six cadences et petits préludes dans tous les tons mineurs pour l'orgue; *ibid.* 8° Fantaisie en *ut* mineur pour l'orgue; *ibid.* 9° Divers préludes détachés pour des chorals; *ibid.*

**TOESCHI** (Charles-Joseph), violoniste et compositeur italien, dont le nom véritable était **TOESCA DELLA CASTELLAMONTE**, naquit en 1724, dans une petite ville de la Romagne. En 1756, il entra au service de l'électeur Palatin, à Manheim, en qualité de premier violon de sa chapelle; douze ans après, il eut le titre de maître de concert. En 1778, il suivit la cour à Munich et y continua son service jusqu'à sa mort, qui arriva le 12 avril 1788. Il fut compositeur fécond, mais négligé dans son style. Parmi ses productions, on cite les ballets *Don Quichotte*, ou *les noces de Gamache*, *le Chapelier anglais*, *Arlequin protégé par la magie*; trois sextuors pour flûte, hautbois, violon, alto, basson et basse; Paris, Hugard, 1765. Trois quintettes pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 5; Paris, Venier. Six symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse; Paris, Huberti. Vingt et un quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, La Chevardière, Bailleux et Venier. Plusieurs concertos pour flûte.

**TOESCHI** (Jean-Baptiste), fils du précédent, naquit à Manheim, suivant le *Dictionnaire des musiciens de la Bavière* par Lipowsky; mais il est plus vraisemblable qu'il était né en Italie, et qu'il était âgé d'environ onze ans lorsque son père entra au service de l'électeur palatin. Après avoir étudié le violon sous la direction de Jean-Charles Stamitz, il reçut des leçons de composition de Cannabich. Admis dans la musique de l'électeur palatin, vers 1760, il se distingua comme violoniste solo après la mort de Stamitz. Quelquefois aussi, il remplaçait Cannabich dans les fonctions de chef d'orchestre, et le talent dont il y fit preuve lui fit obtenir la survivance de son père. En 1778, il suivit la cour à Munich, et la place de directeur de musique lui fut donnée après la mort de son père. Il mourut à Munich le 1er mai 1800. Toeschi fut un compositeur distingué dans la musique instrumentale, particulièrement dans la symphonie. Ses mélodies sont gracieuses, et ses modulations ne sont pas communes. Ses symphonies avaient beaucoup de succès à Paris avant qu'on y connût les beaux ouvrages de Haydn. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors dialogués pour deux violons, alto et basse, Ier livre; Paris, La Chevardière. 2° Quatre quatuors *idem* et deux trios, livre II, op. 5; *ibid.* 3° Six trios pour deux violons et basse, op. 4; Paris, Venier. 4° Trois symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse, op. 6; Paris, Huberti. 5° Trois *idem*, avec deux bassons, op. 7; *ibid.* 6° Trois grandes symphonies, op. 8; Paris, Bailleux. 7° Trois *idem*, op. 10; Paris, Venier. 8° Six symphonies avec deux hautbois, deux cors et deux bassons, op. 12; Paris, Bailleux, 1779.

**TOESCHI** (Charles-Théodore), fils et élève de Jean-Baptiste, a repris le nom primitif de sa famille, et s'est fait connaître sous celui de **TOESCA DELLA CASTELLAMONTE**. Il est né à Manheim, en 1770. Habile violoniste, il a été placé dans l'orchestre du théâtre royal à Munich. Il a composé pour ce théâtre la musique du ballet *les Amazones*, et a publié des duos de violon, et quelques cahiers de danses pour cet instrument.

**TOGNETTI** (François), né à Bologne, en 1765, fut professeur de littérature au lycée philharmonique de cette ville. En 1818, à l'occasion de la distribution des prix de cette institution, il prononça un discours qui a été

publié sous ce titre : *Discorso su'i progressi della musica in Bologna;* Bologne, 1818, de l'imprimerie d'Annesio Nobili, in-4°. Une critique anonyme de cet écrit, dont l'auteur était un membre de la famille *Antonio degli Antonii,* parut dans le *Diario di Bologna* (juillet 1818, p. 75 et suiv.). On y reprochait à Tognetti d'avoir fait plutôt l'histoire de la décadence de la musique à Bologne, que celle de ses progrès, car il s'étend particulièrement sur le mérite des œuvres de Ramos, Espagnol, qui fonda une école de musique à Bologne, dans le quinzième siècle, sur son élève Spataro, sur le musicien-littérateur Hercule Bottrigari, sur Artusi, enfin, sur les anciens théoriciens qui s'étaient plus occupés de l'art en savants qu'en artistes. Tognetti répondit à cette critique par une brochure intitulée : *Lettere di Francesco Tognetti bolognese che servono di appendice al suo discorsu su i progressi della musica in Bologna;* Bologne, 1819, in-4° de seize pages. Ce digne professeur n'entendait guère les choses dont il parle dans ces écrits. Il vivait encore à Bologne, plus qu'octogénaire, en 1846.

**TOLBECQUE** (Jean-Baptiste Joseph), né à Hanzinne (Belgique), le 17 avril 1797, fut admis au conservatoire de Paris le 12 avril 1816, et y devint élève de Rodolphe Kreutzer pour le violon. Reicha lui enseigna la science du contrepoint et de la fugue. En 1820, il entra à l'orchestre de l'Opéra italien; mais bientôt après, s'étant livré à la composition et à l'arrangement de la musique de danse, il s'y distingua, et y ajouta le mérite de bien diriger les orchestres où l'on exécutait ce genre de musique. En 1825, il quitta le théâtre où il était attaché, et fut chargé de la direction de la danse à Tivoli et dans quelques autres jardins publics. Jusqu'au moment où Musard acquit la vogue en ce genre, Tolbecque fut le chef d'orchestre et le compositeur le plus recherché à Paris pour la musique de danse. Il fut aussi chargé de la direction des bals de la cour. Le nombre de cahiers de quadrilles de contredanses et de valses à grand orchestre de Tolbecque, arrangées en quatuor, pour le piano, ou pour divers instruments, est très-considérable; la plupart des éditeurs de Paris en ont publié. Ayant fait partie de l'orchestre de la société des concerts du conservatoire, comme alto, dès sa création, en 1828, il y était encore, dans la même position, en 1859.

**TOLBECQUE** (Auguste-Joseph), frère puîné du précédent, né à Hanzinne (Belgique), le 28 février 1801, entra aussi au conservatoire de Paris, en 1816, et fut élève de Kreutzer, comme son frère. Il obtint le second prix de violon au concours de 1818, et le premier lui fut décerné en 1821. Artiste distingué, Auguste Tolbecque se fit entendre avec succès dans les concerts. En 1824, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme un des premiers violons, et il occupa la même position dans l'orchestre de la Société des concerts du conservatoire, dès sa création, en 1828. Il y a joué des concertos avec un brillant succès.

**TOLBECQUE** (Charles-Joseph), second frère de Jean Baptiste-Joseph, naquit à Paris, le 27 mai 1806. Entré au conservatoire, le 28 avril 1818, il fut, comme ses frères, élève de Rodolphe Kreutzer pour le violon, obtint le second prix de cet instrument, en 1822, et le premier, en 1824. Il fut aussi un des membres de l'orchestre primitif de la Société des concerts du conservatoire. Devenu chef d'orchestre du Théâtre des Variétés, en 1830, il écrivit pour quelques pièces représentées à ce théâtre de charmantes mélodies qui ont eu des succès de vogue. Charles-Joseph Tolbecque n'était âgé que de vingt-neuf ans lorsqu'il mourut dans cette position, le 29 décembre 1835.

**TOLBECQUE** (Auguste), violoncelliste, fils d'Auguste-Joseph, né à Paris, le 30 mars 1830, fut admis au conservatoire comme élève de M. Vaslin, le 8 octobre 1840, et reçut des leçons d'harmonie de M. Reber. Il obtint au concours le deuxième prix de violoncelle, en 1848, et le premier lui fut décerné, en 1849. En 1858, il s'est fixé à Niort (département des Deux-Sèvres).

**TOLLIUS** (Jean), né à Amersfoort, en Hollande, vers 1560, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a 6 voci;* Heidelberg, 1594, in-4°. 2° *Moduli trium vocum e sacris biblis assumpti;* Heidelberg, 1597, in-4°.

**TOLLIUS** (Jacques), philologue hollandais, né à Utrecht, vers 1630, fit ses études à Deventer et dans sa ville natale, puis fut tour à tour commis dans une maison de librairie, secrétaire du savant Heinsius, recteur du gymnase de Gouda et professeur au collège de Duisbourg. Il voyagea en Italie, en Allemagne, et mourut dans la misère à Utrecht, le 22 juin 1696. Chauffepié a induit en erreur Forkel (1) et le savant M. Weiss (2), en disant (3) que

(1) *Allg. Litter. der Musik*, page 86.

(2) *Biografia universelle, ancienne et moderne*, t. XLIV, page 112.

(3) *Nouveau dictionnaire historique et critique*, t. IV, page 465, note L.

Tollius a donné une version latine de l'ouvrage de Bacchini *De Sistris*, etc. J'ai fait voir, à l'article qui concerne Bacchini (*voyez* ce nom), que cet ouvrage a été publié en latin par l'auteur; Tollius en donna seulement une deuxième édition intitolée : *De Sistris eorumque figuris ac differentia* (Trajecti ad Rhenum, 1696, in-4° de trente-six pages avec une planche), et y ajouta une petite dissertation de sept pages sur le même sujet, sous le titre : *De sistrorum varia figura*. Ces deux morceaux ont été insérés par Grævius dans son *Thesaurus antiquitatum romanarum*, t. VI, p. 407 et suivantes, et par Ugolini dans le *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII, Tollius nous apprend, dans son épître dédicatoire, qu'il n'a été que l'éditeur de l'ouvrage de Bacchini, et qu'il l'a fait réimprimer à cause de sa rareté excessive, et parce qu'elle était inconnue dans son pays : *Bacchini dissertatio est de sistris : quam in Italia mihi dono datam, et his in locis nunquam visam, ibidem etiam perraram, typis hic iterum me mandaturum suscepi.*

**TOLOMAS** (le P. Charles-Pierre-Xavier), jésuite, naquit à Avignon en 1705, et mourut à Lyon, en 1763. Il s'était consacré fort jeune à la carrière de l'enseignement, et avait été envoyé à la maison de Lyon pour professer les belles-lettres au collége de la Trinité. Admis à l'Académie des sciences et arts de cette ville, il en fut un des membres les plus actifs; mais une discussion qu'il eut, en 1755, avec les amis de d'Alembert et les encyclopédistes l'obligea à donner sa démission. Le P. Tolomas a fait imprimer des ouvrages sur divers sujets, et a laissé en manuscrit plusieurs dissertations composées pour les Mémoires de l'Académie dont il était membre : au nombre de celles-ci on remarque deux mémoires sur la *Mélographie ou déclamation notée des anciens*. Ces mémoires se trouvent parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Lyon sous le n° 965, in-fol. De Laodine a indiqué le contenu de ces dissertations dans son Catalogue raisonné des manuscrits de cette bibliothèque.

**TOMASCHECK** (Jean-Wenceslas), compositeur et organiste distingué, est né à Skatsch, en Bohême, le 17 avril 1774. Dès son enfance, il étudia les principes de musique et le violon à Chrudim, sous la direction de Wolf, directeur du chœur de l'église de cette ville, puis il se livra à l'étude de l'orgue et de la basse continue. En 1787, il fut admis dans un couvent de dominicains à Iglau, en qualité de contralto, et pendant trois ans, il y suivit des cours d'humanités et y reçut des leçons de clavecio. Trois ans après, il se rendit à Prague, pour y suivre les cours de l'université et perfectionner ses connaissances musicales. La lecture des ouvrages théoriques de Marpurg, Kirnberger, Mattheson, Türk, Vogler et autres savants musiciens de l'Allemagne, compléta son instruction; mais les voyages de Mozart dans la capitale de la Bohême et les chefs-d'œuvre qu'il y écrivit décidèrent plus encore de la vocation de Tomascheck pour la composition. Cependant, il se destinait à la profession d'avocat, et ne se proposait de cultiver la musique que comme amateur; cependant après avoir entendu sa *Leonora*, cantate de Bürger, qui obtint un très-grand succès, le comte de Bucquoy, noble protecteur des arts à Prague, l'engagea à renoncer au barreau, et lui créa une position indépendante en lui confiant la direction de sa musique. Dès lors, Tomascheck se livra avec ardeur aux travaux de la composition, et produisit un grand nombre d'ouvrages qui jouissent en Allemagne et particulièrement en Bohême d'une grande réputation, mais qui sont peu connus en France. Les critiques allemands s'accordent dans les éloges qu'ils donnent aux productions de cet artiste : « Elles ont (dit l'auteur de la monographie de Tomascheck) un caractère particulier dans les idées et dans la facture; elles sont riches d'harmonie, savantes sans pédantisme, originales, pleines de feu, d'énergie et de mélodie ; enfin, elles portent le cachet de la grâce et de la fantaisie (1). » Il serait difficile de faire un éloge plus complet. Nægeli donne aussi la qualification d'*inventeur* au compositeur bohême, dans un discours prononcé à la Société musicale de Zurich, en 1812 (2). Tomascheck ne fut pas seulement un compositeur de grand mérite, car il ne se distingua pas moins comme professeur de son art. Au nombre des bons élèves qu'il a formés, on remarque Würfel, Dreyschock, Schulhoff, Kuhe, Tedesco et Boklet. Il est mort à Prague, le 3 avril 1850, à l'âge de soixante-seize ans.

Les principales compositions de Tomascheck sont celles-ci : 1° *Missa cum graduali et of-*

(1) Sie sind ingesammt eigenthümlich in den Ideen, wie in der Ausarbeitung, reich an Harmonie, gelehrt ohne trockenen Pedantismus, ungesucht originell, streng consequent nen an Thematen, energisch, feurig, kräftig und rein melodisch, voll Phantasie, Anmuth und Grasie, etc.

(2) *Voyez* la Gazette musicale de Leipsick, XIV° ann., page 730.

*fertorio*, à quatre voix et orchestre, op. 46; Prague, Enders. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage. 2° *Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti*, etc., à quatre voix et orchestre, op. 70; Prague, Berra; Mayence, Schott. 3° *Séraphine*, opéra représenté au théâtre national de Prague, en 1811. 4° *Léonore*, ballade de Bürger, arrangée pour piano, op. 12; Prague, 1808. 5° Cantate pour le troisième mariage de l'empereur François Ier, avec orchestre. 6° *Hector et Andromaque* (poëme de Schiller). 7° Poëmes lyriques de Schiller à voix seule avec piano, op. 29; Leipsick, Hofmeister. 8° Poésies de Gœthe, à voix seule avec piano, neuf recueils; Prague, Enders. 9° Poésies d'Ébert *idem*, op. 69; Prague, Kronberger. 10° *L'Adieu de Marie Stuart à la France*, en bohême, allemand, français et anglais, à voix seule et piano, op. 49; Prague, Enders. 11° *Beatrice*, cantate à grand orchestre. 12° *La Fondation de l'abbaye de Hohenfurth*, ballade à voix seule et piano; Prague, Enders. 13° Six chants de l'épopée nationale de *Wlasta*; ibid. 14° Plusieurs recueils de chants en langues bohême et allemande, op. 2, 6, 33, 34, 48, 50, 67; Prague et Leipsick. 15° Symphonie à grand orchestre, op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 16° Concerto pour piano et orchestre, op. 18; Vienne, Haslinger. 17° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 22; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 18° Grand trio pour piano, violon et alto, op. 7; *ibid.* 19° Grande sonate (en *ut*) pour piano, op. 14; Zurich, Hug. 20° *Idem*, op. 15 (en *sol*); Leipsick, Peters. 21° *Idem*, op. 21 (en *fa*); Vienne, Haslinger. 22° *Idem*, op. 46 (en *la*); Leipsick, Hofmeister. 23° *Idem* (en *si* bémol); Zurich, Hug. 24° Rondeaux et pièces diverses pour piano, op. 11, 35, 39, 40, 41, 47, 51, 62, 63, 65, 66; Prague, Vienne, Leipsick. Tomascheck avait en manuscrit plusieurs concertos de violon avec orchestre, un grand *Requiem* (en *ut* mineur) avec orchestre, un autre *Requiem* à voix seule avec orgue, violoncelle et contrebasse, un *Te Deum* (en *re* majeur) avec orchestre, un *Veni sancte spiritus* (en *sol*), le *Pater noster* de Zimmermann, et les poésies de Heine, Schott, etc., avec mélodies et accompagnement de piano; la plupart de ces ouvrages ont été publiés comme œuvres posthumes.

**TOMASI** (Blaise), organiste à Comacchio, dans le duché de Ferrare, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a cinque voci*, op. 1; Venise, 1611. 2° *Il secondo libro de Madrigali a cinque et a sei voci, con il basso continuo; de quali parte si potrà cantare con l'istrumento e senza; et parte necesseriamente lo ricerca, havendo posto nel fine la tavola che insegnera il modo per concertarli; in Venetia, app. Bartolomeo Magni*, 1613, in-4°. Cet ouvrage est un des premiers recueils de madrigaux écrits avec basse continue. On voit, par l'épître dédicatoire à l'évêque de Comacchio, que le premier recueil de madrigaux de Tomasi est dédié à la communauté dont il était organiste. 3° *Motetti a 2, 3 e 4 voci, con litanie a 4 voci*; ibid., 1615. 4° *XL concerti a 1-8 voci*; ibid.

**TOMASINI** (Louis), violoniste et compositeur, né en Italie, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut directeur d'orchestre de la chapelle du prince Esterhasy, lorsque Haydn en était le compositeur. Il était encore au service de ce prince en 1790; mais on ignore ce qu'il est devenu après cette époque. On a gravé sous son nom : 1° Trois duos pour deux violons; Vienne, Mollo. 2° Douze variations pour violon seul. Cet artiste a laissé en manuscrit deux concertos pour violon et orchestre, douze quatuors pour deux violons, alto et basse, et des sonates pour violon seul.

Un violoniste, nommé *Tomasini*, était, en 1834, maître de concert à Neustrelitz; il joua à La Haye, en 1840, et à Dusseldorf, en 1843; il n'est nullement vraisemblable qu'il y ait identité entre lui et le chef d'orchestre de la chapelle du prince Esterhazy.

**TOMEONI** (Florido), né à Lucques, en 1757, fit ses études au Conservatoire de Naples, puis alla se fixer à Paris, en 1783, et s'y livra à l'enseignement du chant et de l'accompagnement. Il y établit un magasin de musique, qu'il céda ensuite à madame Duhan, dont le fonds de commerce a passé entre les mains de Dufaut et Dubois, et en dernier lieu dans celles de Schonenberger. Tomeoni est mort à Paris, au mois d'août 1820, laissant une fille (*Erminie Tomeoni*), élève du Conservatoire, qui après avoir été professeur de piano, a chanté l'opéra-comique à Bruxelles et dans plusieurs autres villes, puis s'est rendue en Italie et a chanté au théâtre de *la Pergola* de Florence, en 1844. Dans l'année suivante, elle reçut un engagement pour le théâtre de Mexico, s'embarqua à Gênes pour cette destination sur un navire qui fit naufrage, et recueillie dans la chaloupe avec quelques-uns de ses compagnons d'infortune, ne parvint à un des ports de l'Amérique qu'après avoir souffert pendant dix-sept jours les horreurs

de la faim et de la soif. Après cette époque, on ne retrouve plus ses traces. Tomeoni s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement, selon les principes de l'école de Naples*; Paris, 1798, in-4°. 2° *Théorie de la musique vocale, ou des dix règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter ou pour apprendre à juger soi-même du degré de perfection de ceux que l'on entend*; Paris, Pougens, an VII (1799), in-8° de cent trente-huit pages. Il y a de bonnes choses dans cet ouvrage, dont Pougens a corrigé le style. 3° Sonate pour le piano; Paris, chez l'auteur. 4° *Le Rossignol et la Fauvette*, cantate avec orchestre ou piano; *ibid.*, 1798. 5° Rondo pour soprano et orchestre ou piano; *ibid.* 6° *Paul au tombeau de Virginie*, pour voix seule, avec clavecin ou orchestre; *ibid.* 7° Romance et trois petits airs avec accompagnement de piano; *ibid.*

**TOMEONI** (Pellegrino), frère du précédent, né à Lucques, en 1759, fit ses études musicales à Florence, sous la direction de Louis Braccini, élève du P. Martini, et se fixa dans cette ville, où il se livra à l'enseignement du chant et de l'accompagnement. Il y vivait dans les premières années du dix-neuvième siècle. On a de lui un ouvrage élémentaire intitulé : *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo, esposte in dialoghi per facilitarne il possesso alla principiante gioventù*; Florence, 1795, in-4°. L'abbé Santini (*voyez* ce nom) possède en partition *Le Salmi del vespro a 4 voci*, sous le nom de cet artiste.

**TOMISCH** (Floscolus), né à Eippel, en Bohême, en 1756, fit ses humanités au gymnase académique de Prague, et entra dans l'ordre des frères de la charité. Quelques années après son entrée dans le couvent de Prague, il fut envoyé à celui de Vienne, et obtint dans cette ville le doctorat en chirurgie et pharmacie. De retour à Prague, il y vivait encore en 1796, et s'y faisait remarquer par ses talents sur le piano, le violon, le violoncelle et la viole d'amour. On a publié de ce religieux à Vienne, Offenbach et Londres : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1. 2° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 2. 3° Trois trios concertants pour piano, violon et violoncelle, op. 3. 4° Trios *idem*, op. 4. 5° Ouverture pour piano, violon et violoncelle. 6° Trois sonates pour piano et violon, op. 13; Paris, Pleyel. Les autres ouvrages de ce compositeur me sont inconnus.

**TOMKINS** (Thomas), fils d'un chantre de l'église cathédrale de Glocester, naquit en cette ville dans la seconde moitié du seizième siècle. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Byrd (*voyez* ce nom), il entra comme chanteur dans la chapelle royale, où il se trouvait déjà en 1580; puis il en fut nommé organiste. Il occupait encore cette position en 1636. En 1607, il obtint le grade de bachelier en musique de l'université d'Oxford; quelques années après, il eut la place d'organiste de la cathédrale de Worcester. On ignore la date de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore au temps du protectorat de Cromwell. M. Farrenc possède un manuscrit original de pièces de clavecin et d'orgue de Thomas Tomkins, dont la dernière porte la date de 1654. On a, sous le nom de ce musicien : 1° *Cathedral music, or Music dedicated to the honour and service of God, and to the use of cathedrals and churches of England, especially the chapel royal of king Charles the first*. Cette collection est à cinq voix; Londres, 1623, in-4°. Une deuxième édition a été publiée à Londres, en 1668, in-4°. 2° *XXIV Songs of 3, 4, 5 and 6 parts*; Londres (sans date), in-4°. Quelques-uns des madrigaux de Tomkins ont été insérés dans la collection intitulée : *The Triumphs of Oriana*. Les pièces d'orgue et de clavecin contenues dans le manuscrit de M. Farrenc sont exactement une imitation du style de la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt, publiée en 1624 (*voyez* Scheidt).

**TOMMASI** (le P. Joseph-Marie), en latin **THOMASIUS**, prêtre de la congrégation des clercs réguliers, était fils aîné du prince de Parme, et naquit au château d'Alicate, en Sicile, le 14 septembre 1649. A l'âge de dix-sept ans, il entra dans l'ordre des Théatins. Les langues grecque, hébraïque et chaldaïque, la philosophie et les sciences furent les objets de ses constantes études, et son érudition dans les matières ecclésiastiques fut immense. Le pape Clément XI voulut récompenser ses grands travaux en le faisant cardinal, en 1712. Il jouit peu de cet honneur, car il mourut à Rome, le 1^er^ janvier 1713. Il a été béatifié par le pape Pie VII. L'ouvrage le plus important du P. Tommasi a pour titre : *Codices sacramentorum nongentis annis vetustiores, nimirùm Libri III sacramentorum ecclesiæ. Missale Gothicum, sive gallicanum vetus. Missale Francorum. Missale Gallicanum Vetus*; Rome, 1680, in-4°. Ce livre, comme ceux du même auteur dont les

titres suivent, doivent être consultés par les historiens de la musique, pour les rapports du chant de l'église avec les anciennes liturgies. Les autres ouvrages du P. Tommasi sont : 1° *Psalterium juxta editionem Romanam et Gallicam, cum canticis, hymnario et orationali;* Rome, 1683, in-4°. 2° *Responsorialia et Antiphonaria Romanæ ecclesiæ a S. Gregorio magno, disposita cum appendice monumentorum veterum et scholiis;* Rome, 1686, in-4°. 3° *Antiqui libri Missarum Romanæ ecclesiæ, id est Antiphonarium S. Gregorii:* Rome, 1691, in-4°. 4° *Officium Dominicæ Passionis feriæ VI Parasceve, Majoris Hebdomadæ, secundum ritum Græcorum;* Rome, 1695, in-4°. 5° *Psalterium cum canticis et versibus primo more distinctum, argumentis et orationibus vetustis,* etc.; Rome, 1697, in-4°. Tous ces ouvrages ont été réunis, avec divers opuscules du P. Tommasi, dans l'édition complète de ses œuvres donnée par le P. Vezzozi, Théatin, à Rome, 1748-1754, sept volumes in-4°.

**TOMMASI** (Jean-Baptiste), compositeur, né à Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, n'est connu que par le titre d'un opéra sérieux qui fut représenté à Venise, en 1678. Cet ouvrage était intitulé *Sesto Tarquinio.*

**TONASSI** (Pietro), contrebassiste et professeur d'harmonie et de contrepoint, né à Venise dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait ses études théoriques de la musique sous la direction du P. Marsand (voyez ce nom). En 1839, il a écrit, en collaboration avec un autre Vénitien, nommé *Collaro*, un opéra intitulé *Il Castello di Woodstock.* L'ouvrage fut représenté dans la même année au théâtre *San Benedetto*, et ne réussit pas. Tonassi s'est aussi fait connaître par une traduction abrégée du traité d'harmonie de Reicha, qui a été publiée sous ce titre : *Trattato d'Armonia di Antonio Reicha, compendiato e recato dall' idioma francese nell' italiano, da Pietro Tonassi, con qualche Nota del Traduttore. Diviso in due libri: Milano, Ricordi,* 1844, in fol. Le même musicien a publié une très-nombreuse collection de pots-pourris pour violon et pour guitare sur des motifs des opéras de Donizetti et de Verdi, ainsi que des fantaisies pour les mêmes instruments; Milan, Ricordi.

**TONINI** (Bernard), compositeur de musique instrumentale, né à Vérone, vers 1668, a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Sonate a violini e B. C.*, op. 1°; Venise, 1693. 2° *Sonate da chiesa a tre, due violini, al organo con violoncello ad libitum;* Venise, 1695, in-4°, op. 2. La deuxième édition a paru à Amsterdam, chez Roger, sans date. 3° *Balletti da camera a violino, spinetta o violone,* op. 3, partitura in-4° obl.; Venise, 1697, deuxième édition, Amsterdam. 4° *Sonate a 2 violini, violoncello et continuo,* op. 4°.

**TONNANI** (Alexandre), musicien romain, fut chantre de Sainte-Marie-Majeure, dans la première moitié du dix-septième siècle. J'ai vu dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, des compositions manuscrites de Tonnani qui étaient datées de 1620; parmi ces ouvrages se trouvaient : 1° *Le quattro Antifone dell' anno della Madona a tre.* 2° *Messa a tre voci pari* (à trois voix égales). 3° *Litanie della beata Virgine a tre.* 4° *Ave Regina* pour soprano et basse continue pour l'orgue. 5° Plusieurs motets à trois voix.

**TONOLINI** (Jean-Baptiste), organiste à Salo, près de Brescia, naquit dans cet endroit et vécut au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Salmi a otto voci;* Venise, 1616, in-4°.

**TONSOR** (Michel), organiste à Dünkelsbühl, près d'Ingolstadt (Bavière), naquit dans cette ville, ainsi qu'il le déclare au titre d'un de ses ouvrages. Son nom allemand était *Bartscherer*, qui signifie *Barbier*, et qu'on a latinisé en celui de *Tonsor.* Il vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il est connu par les compositions suivantes : 1° *Selecta quædam cantiones sacræ, modis musicis quinque vocum recens compositæ; Noribergæ, in officina Theod. Gerlacchii,* 1570, in-4° obl. 2° *Sacræ cantiones planæ novæ, quatuor, quinque et plurium vocum ita compositæ, ut ad omnis generis instrumenta accomodari possint;* ibid., 1573, in-4° obl. 3° *Cantiones ecclesiasticæ, quatuor et quinque vocum, ex sacris litteris desumptæ, quibus additi sunt Psalmi Davidis, qui in Vesperis catholicorum decantari solent; Monachii, excudebat Adamus Berg,* 1590, in-4° obl. Cet œuvre contient quatorze motets à quatre voix et quatorze motets à cinq voix. 4° *Fasciculus cantionum ecclesiasticarum quinis et senis vocibus, ad omnia genera instrumentorum accomodatus;* Dillingen, 1605, in-4°.

**TORELLI** (Joseph), fameux violoniste, né à Vérone, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Pétrone à Bologne, en 1685, et devint académicien philharmonique de cette ville.

Dans la suile (en 1703), il fut nommé maître des concerts du margrave de Brandebourg-Anspach. Il est mort en 1708. Ce virtuose est l'inventeur du concerto, porté dans le siècle suivant au plus haut point de perfection par Viotti; il est au moins certain que les *Concerti grossi* de Corelli ne parurent que trois ans après ceux de Torelli, et quatre ans après la mort de ce dernier. Ses ouvrages imprimés sont : *Balletti da camera a tre, 3 violini e B. C.*, op. 1a. 2° *Concerto da camera a due violini e basso*, op. 2a; Bologne, 1686, in-fol. 3° *Sinfonie a 2, 3, 4 istromenti;* ibid., 1687, in 4°. 4° *Concertino per camera a violino et violoncello*, op. 4a. 5° *Sei sinfonie a tre e sei concerti a quattro*, op. 5a; Bologne, 1692, in-fol. 6° *Concerti musicali a quattro*, op. 6; Amsterdam. 7° *Capricci musicali per camera a violino e viola, ovvero arciliuto*, op. 7; Amsterdam, in-fol. 8° *Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo natale*, op. 8; Bologne, 1709, in-fol. Cet œuvre, le plus beau titre de gloire de Torelli, a été publié par son frère après sa mort : il contient douze concertos à deux violons concertants, deux violons d'accompagnement, viole, et clavecin pour la basse continue.

**TORELLI** (Gaspard), compositeur de l'école romaine, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Imola, où il fit exécuter, en 1683, l'oratorio *Betsabea*.

**TORELLI** (Louis). Sous ce nom d'un musicien inconnu, on a représenté à Vienne, en 1795, un petit opéra intitulé : *Die musikalische Akademie* (l'Académie de musique).

**TORI** ou **TORRI** (Pierre), compositeur italien, vécut en Allemagne, à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. En 1690, il était maître de chapelle du margrave de Bayreuth ; mais dans l'année suivante, il entra au service de l'électeur de Bavière, en qualité d'inspecteur de la musique de sa chambre. Il fit représenter à Munich, en 1691, *l'Ambizione fulminata*, opéra bouffe, puis, *I Pregi della primavera*. Vers 1702, il devint maître de chapelle de SS. Michel et Gudule, à Bruxelles. Hawkins rapporte que ce maître avait été élève de l'abbé Steffani, et qu'il imita le style de ce musicien célèbre, dans des duos de chant qui étaient ses meilleures compositions, et parmi lesquels on remarquait particulièrement celui qui avait pour titre *Héraclite et Démocrite*. Il ajoute que pendant la guerre de la succession, sa maison ayant été menacée de quelque dommage, le duc de Marlborough donna l'ordre de le protéger, et que, par reconnaissance, il offrit à ce célèbre général un manuscrit qui contenait un choix de ses ouvrages. Plus tard, il obtint le titre de maître de chapelle du prince électeur de Cologne. Il mourut dans cette ville, vers 1722.

**TORLEZ** (....), maître de musique aux académies de Grenoble et de Moulins, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1767, il a publié à Paris cinq motets à voix seule avec symphonie.

Un autre musicien, nommé *Torlez*, violoniste de la Comédie Italienne, a publié, en 1783, six duos pour flûte et violon, op. 1.

**TORNABOCCA** (Pascal), moine célestin, né vers 1560, à Aquila, ville de l'Abruzze, au royaume de Naples, cultiva la musique avec succès et fit imprimer de sa composition *Misse a cinque voci; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1590, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal d'Aragona.

**TORNIOLI** (Marc-Antoine), musicien de la cathédrale de Sienne, né dans cette ville, vers 1580, est auteur de plusieurs ouvrages de musique d'église, dont je ne connais que celui qui a pour titre : *Sacrarum cantionum, 2, 3 et 4 vocum, liber secundus; Venetiis, apud Jac. Vincentium*, 1617, in-4°.

**TORRÈBE** ou **TORRHÈBE**, musicien grec, était fils d'Atys, et donna son nom à une ville de Lydie. On lui a attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donnée à Mélanippide, et quelques-uns à Anthippe (*voyez ces noms*).

**TORRES** (Melchior DE), musicien espagnol, né à Alcala de Henarès, dans la Nouvelle-Castille, au commencement du seizième siècle, est auteur d'un traité sur la musique intitulé : *Arte de la musica;* Alcala, 1554, in-fol.

**TORRES MARTINEZ BRAVO** (don Joseph DE), premier organiste de la chapelle royale de Madrid, né dans cette ville, en 1665, est auteur d'un traité d'accompagnement intitulé : *Reglas generales de accompañar en organo, clavicordo y harpa; en Madrid, en la imprenta di musica*, 1702, in-4° de cent soixante-trois pages.

**TORRIAN** (Jehan), facteur d'orgues, né à Venise, se fixa à Montpellier, vers la fin du quinzième siècle. Il construisit, en 1504, l'orgue de *Notre-Dame-des-Tables*, dans cette ville, ainsi que cela résulte d'un devis curieux rapporté textuellement par Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, t. III, p. 400 et suivantes). L'orgue dont il s'agit

était un positif de huit pieds, composé de huit registres.

**TORRIANI** (Jean-Antoine), compositeur, né à Crémone, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait exécuter à Fabriano, en 1687, un oratorio de sa composition intitulé : *La Conversione di San Romualdo.*

**TORRIGIANI** (Pierre), compositeur dramatique, naquit à Parme, d'une famille honorable, vers 1812. Après avoir fait de bonnes études littéraires et scientifiques, il s'est livré par goût à la composition qu'il cultivait en amateur. Son premier opéra, intitulé *Ulrico d'Oxford*, a été représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, le 11 août 1841. Une expression dramatique juste et bien sentie se faisait remarquer dans cet ouvrage, qui paraissait donner des espérances pour l'avenir; mais elles ne se sont pas réalisées. *La Sibilla*, jouée à Bologne, en 1843, et *la Sirena di Normandia*, représentée à Naples, en 1846, étaient de faibles productions qui n'ont pu se soutenir à la scène. En 1844, M. Torrigiani a épousé la cantatrice française *Hallez*, qui, à cette époque, avait de brillants succès à Naples.

**TORTI** ou **TORTO** (Louis), compositeur, né à Pavie, en 1547, fut maître de chapelle de l'église des Théatins, à Turin. Il a publié de sa composition : 1° *Il primo libro delle Canzoni a tre voci; in Venetia*, 1581, in-4°. 2° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci*; ibid., 1583, in-4°. 3° *Il secondo libro delle Canzoni a tre voci*; ibid., 1583, in-4°. 4° *Il primo libro di Motetti a quattro voci; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1589, in-4°. 5° *Messa e Vespri a tre voci*, op. 6; *ibid.*, 1607, in-4°.

**TOSCAN** (G.-L. Georges), né à Grenoble, en 1756, fut bibliothécaire du Muséum d'histoire naturelle, à Paris, et membre de la société des sciences et de l'Académie de sa ville natale. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on trouve une brochure intitulée : *De la musique et de Nephté* (opéra de Lemoyne), aux mânes de l'abbé *Arnaud*, Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1790, in-8° de vingt-huit pages. Cet opuscule a été réimprimé dans l'*Esprit des Journaux* (mai 1790, p. 230 et suivantes). On en a donné une traduction allemande dans la *Correspondance musicale* de Spire (ann. 1792, p. 250, 257 et 265).

**TOSCANO** (Nicolas), dominicain, né à Monte di Trapani, en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, fit ses vœux au monastère d'Eryx. Il visita l'Italie pendant quelques années, puis se retira dans son couvent, où il mourut en 1605. Il a laissé en manuscrit quelques traités de musique qui sont dans la Bibliothèque de Palerme.

**TOSI** (Joseph-Félix), compositeur, né à Bologne, vers 1630, fut d'abord organiste de San Petronio, puis maître de chapelle de l'église *San Giovan' in Monte* des chanoines réguliers de Latran. Il fut agrégé de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale dans l'année même de la fondation de cette société, c'est-à-dire, en 1666; ce qui prouve que, dans la première édition de cette Biographie, j'ai indiqué une époque trop tardive pour la naissance de Tosi, en la plaçant vers 1650. Suivant le catalogue manuscrit de la Bibliothèque du Lycée communal de musique de Bologne, Tosi était maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare, en 1683. Ce musicien est connu principalement comme compositeur dramatique; les opéras écrits par lui et dont on a les titres sont : 1° *Atide*, dont il composa le premier acte, et qui fut représenté, en 1679, au théâtre *Formagliari* de Bologne. 2° *Erismonda*, en 1681, au même théâtre. 3° *Trajano*, en 1684, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise. 4° *Giunio Bruto*, en 1686, au théâtre *Formagliari*, de Bologne. 5° *Orazio*, en 1688, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, de Venise. 6° *Amulio e Numitore*, en 1689, au même théâtre. 7° *Pirro e Demetrio*, en 1690, au même théâtre. 8° *La Incoronazione di Serse*, en 1691, au même théâtre. 9° *Alboino in Italia*, en 1691, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise. 10° *Età del oro* (l'Age d'or), ballet, à l'occasion du mariage du duc de Parme avec la princesse Dorothée-Sophie de Neubourg, en 1690, au petit théâtre du palais ducal de Parme. Tosi a publié de sa composition : 1° *Salmi concertati a tre e quattro voci con violini e ripieni*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1683, in-4°. 2° *Cantate da Camera a voce sola, co'l basso continuo*, op. 2; *ibid.*, 1686, in-4°.

**TOSI** (Pierre-François), sopraniste et compositeur, était fils du précédent. Il naquit à Bologne, vers 1650, s'il est vrai, comme le prétend Galliard, traducteur anglais de son livre sur l'art du chant, qu'il mourut peu de temps après l'avénement du roi Georges II au trône d'Angleterre, à l'âge de quatre-vingts ans. Ce grand âge prouve que Gerber a été induit en erreur lorsqu'il a dit, dans son premier *Lexique des musiciens*, que Tosi chantait au théâtre de Dresde, en 1719, car il aurait eu alors soixante-neuf ans. Quanz dit aussi qu'il

le connut à Londres, en 1724, dans un âge très-avancé. Tosi avait chanté dans les principales villes de l'Europe, lorsqu'il se rendit en Angleterre, en 1692. Hawkins rapporte (1) des extraits de la *Gazette de Londres*, du 3 avril et du 26 octobre 1693, qui renferment des annonces de concerts donnés à ces époques par Tosi. Depuis lors, il séjourna presque toujours dans cette ville, à l'exception d'un voyage qu'il fit à Bologne, en 1723, pour y faire imprimer son livre sur l'art du chant. Au commencement de l'année suivante, il était déjà de retour à Londres. La noblesse anglaise avait pour lui beaucoup de considération. Lorsque lord Peterborough revint de son ambassade d'Espagne, il donna un logement à Tosi dans sa maison, et celui-ci y finit ses jours. Galliard nous apprend que cet habile maître de chant se livra à la composition après la perte de sa voix, et qu'il écrivit des cantates excellentes, dont les copies se trouvent en Angleterre. L'ouvrage par lequel Tosi a établi sa réputation sur une base solide a pour titre : *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato; in Bologna per Lelio della Volpe*, 1723, in-8° de cent dix-huit pages. Je possède un exemplaire de cet ouvrage qui a appartenu à Horsley (*voyez* ce nom), et pour lequel on a imprimé un nouveau titre, suivi d'une épître dédicatoire à lord Peterborough. Le titre porte : *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato Di Pierfrancesco Tosi, academico Filarmonico, Dedicate a sua eccellenza Mylord Peterborough generale di sbarco dell'armi Reali della gran Brettagna*, sans nom de lieu ni date ; mais à la fin se trouvent l'approbation et l'*imprimatur* qui sont au commencement du volume dans les autres exemplaires, et au bas de la page, on lit : *in Bologna per Lelio della Volpe*, 1723. Il est vraisemblable que l'exemplaire a été ainsi arrangé pour être présenté à lord Peterborough. Les principes de l'ancienne et belle école du chant italien sont exposés dans cet ouvrage avec clarté, et sont accompagnés d'observations qui démontrent que Tosi fut un grand maître dans cet art. Jean-Ernest Galliard a donné une traduction anglaise de ce livre accompagnée de notes, à laquelle Burney accorde des éloges, et que Hawkins critique amèrement. Cette traduction a pour titre : *Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*; Londres, 1742, in-8°. Agricola en a aussi publié une traduction allemande intitulée : *Anleitung zur Singkunst*; Berlin, 1757, in-4°.

(1) *History of the science and practice of Music*, t. V, page 5.

**TOSONE** (Maratto), compositeur génois, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il est connu par les ouvrages intitulés : 1° *Il primo libro di Madrigali a quattro voci; Genova, app. Girolamo Bartoli*, 1590, in-4°. 2° *Il primo libro de Mottetti a cinque voci*; ibid., 1593, in-4°.

**TOSSARELLI** (Pierre), chanoine d'Aqui, né à Bénévent, fut amateur distingué dans le seizième siècle. Il a publié de sa composition : *Madrigali a sei voci*, Milan, 1570, in-4°.

**TOST** (Jean), négociant à Vienne, violoniste et amateur de musique distingué, a fait représenter à Presbourg, en 1795, les petits opéras suivants de sa composition : *Mann und Frau* (Homme et femme), *Wittwer und wittwe* (Veuf et veuve), *der Sonderling* (l'Homme bizarre), *der Lügner* (le Menteur), *Figaro*. M. Tost a dirigé, dans les premières grandes exécutions musicales de la Société des Amis de la musique des États autrichiens, *la Fête d'Alexandre*, de Hændel, et *la Jérusalem délivrée*, de Stadler.

**TOUCHARD-LAFOSSE** (G.), historien et romancier, né à La Châtre (Sarthe), le 8 août 1780, a publié un grand nombre d'ouvrages qui n'ont pas de rapport avec l'objet de cette Biographie ; il n'est cité ici que pour le livre intitulé *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra*, depuis 1667 jusqu'en 1844 ; Paris et Blois, 1844, deux volumes in-8°, ou quatre volumes in-12. On trouve, dans cet ouvrage, quelques bons renseignements historiques concernant l'administration de l'Opéra et les ouvrages représentés à ce théâtre depuis le commencement du dix-neuvième siècle.

**TOUCHEMOULIN** (Joseph), né à Châlons, en 1727, se livra de bonne heure à l'étude du violon, et se fit entendre avec succès au concert spirituel de Paris, en 1754. Ayant été admis ensuite dans la chapelle du prince électeur de Cologne, il obtint de ce prince la permission de faire un voyage en Italie, pour perfectionner son talent par les leçons de Tartini. De retour à Bonn, il obtint le titre de maître de chapelle, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort du prince ; puis il entra au service du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, en la même qualité. Il est mort dans cette ville, en 1801. Cet artiste a laissé en manuscrit des messes, vêpres, litanies, psaumes, motets, opéras, symphonies et concertos.

**TOULMON** (Auguste **BOTTÉE DE**). *Voyez* **BOTTÉE DE TOULMON**.

**TOULOUSE** (Pierre), professeur de musique et guitariste français, vivait à Jéna, en 1800, et y publia un journal de chant avec accompagnement de guitare. On connaît sous son nom une *Étude pour guitare, ou trois grandes sonates et variations pour cet instrument, avec accompagnement d'alto*; Brunswick, Speer.

**TOUR** (Jehan, ou Jehannet, ou Jehannot **DE LA**) était maître des enfants de chœur de la chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, dès 1427; il était conséquemment musicien distingué, car il devait faire l'éducation musicale de ces enfants et les rendre capables de chanter d'après la notation si hérissée de difficultés, en usage à cette époque (1). Jehan de La Tour se retrouve en quatrième, comme chapelain ou chantre de musique dans l'état du même prince dressé en 1452 (2). Enfin, il figure encore dans un état de la chapelle fait en 1465 (3); mais il disparaît de la chapelle de Charles le Téméraire en 1467 (4): il était mort alors ou mis à la retraite à cause de son grand âge. Jehan de La Tour a sans doute écrit des motets et des chansons à trois voix, comme le faisaient de son temps les chantres assez habiles pour obtenir des fonctions de maîtres; mais on n'en a rien retrouvé jusqu'à ce jour.

**TOUR** (Jean **LA**). *Voyez* **LATOUR**.

**TOUR et TAXIS** (le prince Alexandre-Ferdinand **DE LA**), en allemand **THURN und TAXIS**, issu de la noble famille de ce nom, dont un des ancêtres s'est immortalisé, dans le quinzième siècle, par l'invention des postes, naquit à Ratisbonne, vers 1735. Après avoir fait, sous la direction de Riepel, des études d'harmonie et de composition, il alla passer quelques années à Venise et à Padoue, devint l'élève et l'ami de Tartini, qui lui laissa, en mourant, les manuscrits de ses compositions, et composa lui-même beaucoup de symphonies, de messes, de cantates, et d'autre musique d'église et de chambre dont Burney entendit quelques morceaux à Venise, en 1770, et qu'il cite avec éloge. Le prince de la Tour et Taxis était habile violoniste, jouait bien du clavecin et de l'orgue, et chantait avec goût. Mécontent de l'analyse faite par J.-J. Rousseau du système de Tartini, il en fit une critique qui parut sous ce titre : *Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa al sua sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini; in Venezia*, 1769, in-8°.

**TOURNATORIS** (.......), et non pas **TOURNATOIRE**, comme écrivent Lichtenthal et Ferd. Becker, était facteur d'instruments et accordeur de pianos à Paris; il mourut au mois d'avril 1813. C'était un original, plus près de la folie que du bon sens, enthousiaste de son métier, et qui en parlait avec emphase. Il a fait imprimer sur ce sujet un écrit intitulé : *L'Art musical relatif à l'accord de piano, suivi de deux sonnets, de trois stances, et de l'art de faire la conquête des belles*; Paris, l'auteur, sans date (1810), in-8° de seize pages.

**TOURTE** (François), célèbre fabricant d'archets, naquit à Paris, en 1747, et mourut dans cette ville, au mois d'avril 1835, dans sa quatre-vingt-huitième année. Son père, qui exerçait la même profession, fut le premier qui supprima la petite crémaillère des archets, laquelle servait à tendre les crins en reculant la hausse d'un ou de plusieurs crans, et qui la remplaça par la vis et l'écrou, moyen simple et facile pour augmenter insensiblement la tension ou la diminuer. Le frère aîné de François Tourte succéda à son père dans la fabrication des archets; quant à lui, il se livra à l'étude de l'horlogerie, à laquelle il dut l'habileté et la délicatesse de main qui, plus tard, lui furent très-utiles dans la confection des archets. Dégoûté de sa profession, après huit années passées dans les ateliers des horlogers de Paris, parce qu'il n'y trouvait pas un revenu suffisant pour ses besoins, il résolut d'embrasser l'état de son père et de son frère. Ses premiers essais dans la fabrication des archets furent faits avec des douves de tonneaux, parce que les bois précieux des îles l'auraient obligé à faire des dépenses trop considérables. Dès qu'il eut acquis de l'habileté dans son art, il substitua aux bois alors en usage le fernambouc, qui réunit la légèreté et la flexibilité à la fermeté. Vers cette époque, Viotti arriva à Paris. Bientôt convaincu de la supériorité de Tourte sur les autres fabricants d'archets, il lui demanda de chercher le moyen d'empêcher le crin de se rouler en le maintenant également étendu sur la hausse. Tourte résolut le

(1) « Jehannot de la Tour, maistre des quatre enfants » de la chapelle de Monseigneur, les aulcuns desquels » ont continuellement esté au service et ès la compagnie » de Mondit seigneur, et les autres ès la ville de Lille » pour apprendre aux escoles. » (Voyez le livre du comte Léon De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, preuves, p. 383.)

(2) Registre n° 1921. fol. vij-xxij de la chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique.

(3) Registre n° 1922, fol. cxss recto, *idem*.

(4) Registre n° 1923, *idem*.

problème par le moyen de la virole qui termine la partie supérieure de la hausse et maintient le crin en mèche plate. Il les fit d'abord en étain, puis en argent. Enfin, il compléta son perfectionnement par la lame de nacre dont il couvrit la partie du crin qui repose sur la hausse, et qu'il maintint par la virole. Les archets ainsi construits furent appelés *archets à recouvrement*. Ces innovations ont été imitées depuis lors par tous les fabricants d'archets; mais il est une partie importante de l'art dans laquelle Tourte n'a point été égalé, à savoir la coupe de la baguette qui, par une heureuse courbe, maintient la fermeté des fibres du bois et les empêche de dévier. Telle était l'habileté de Tourte dans le tracé de cette courbe, en raison du bois dont il faisait usage, que ses archets sont aujourd'hui recherchés comme le sont les instruments de Stradivari et de Guarneri. Il les vendait soixante-douze francs, lorsqu'ils étaient à recouvrement: aujourd'hui leur prix s'élève jusqu'à cent cinquante ou deux cents francs. Les archets de violoncelle, plus rares que ceux de violon, se vendent même quelquefois trois cents francs. Tourte ne cessa ses travaux qu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans : l'affaiblissement de sa vue l'obligea alors à prendre du repos. Il ne connut que deux passions, qui furent son art et le plaisir de la pêche. Pour se livrer à cet innocent délassement, il avait un petit bateau sur la Seine. Dans la belle saison, il cessait son travail à quatre heures de l'après-midi, se rendait à son bateau, et y restait jusqu'à la nuit. De retour chez lui, il soupait souvent du fruit de sa pêche, se couchait de bonne heure et se levait de grand matin. Cette existence régulière et monotone fut la seule qu'il connut : néanmoins le mal sérieux de l'ennui lui fut toujours étranger. Dans un art modeste, dont l'existence est à peine connue des gens du monde, Tourte s'est fait une grande renommée, sans la désirer et sans avoir conscience des droits qu'il y avait. Par son habileté, par la justesse de son coup-d'œil, il a eu une grande part à la formation de l'école moderne du violon, car c'est lui qui a créé l'instrument indispensable aux délicatesses du jeu des virtuoses.

**TOUZÉ** (l'abbé), chanoine honoraire de Reims, vicaire de Saint-Gervais, à Paris, et membre de la commission instituée par les archevêques de Reims et de Cambrai pour la révision du Graduel et de l'Antiphonaire, a publié une *Méthode élémentaire de plain-chant appliquée à l'édition de la commission de Reims et de Cambrai*, deuxième édition; Paris, Jacques Lecoffre et Cᵉ, 1854, in-12.

**TOURTERELLE.** *Voy.* **HERDLISKA.**

**TOVAR** (François), musicien espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Libro de musica practica*, dont il a été fait trois éditions à Barcelone, la première en 1510, la seconde en 1519, et la dernière en 1550, toutes in-4°, et de la plus grande rareté.

**TOWSEND** (Jean), flûtiste anglais, né dans le comté d'York, n'était âgé que d'un an lorsque sa famille alla s'établir à Liverpool. A l'âge de dix ans, il apprit à jouer de la flûte et reçut des leçons de Georges Ware pour cet instrument. Parvenu à l'âge de quinze ans, il joua des solos dans les concerts, et se fit admirer par sa hardiesse dans les traits difficiles. En 1824, il brillait encore à Liverpool. On a gravé de sa composition une méthode complète de flûte (*New and complete fluta preceptor*), sept airs variés pour cet instrument, plusieurs œuvres de duos pour deux flûtes, des chansons anglaises, et des rondos brillants pour le piano.

**TOZZI** (Antoine), compositeur, né à Bologne, en 1736, fut élève du P. Martini. Après avoir achevé ses études, il composa beaucoup de musique d'église, de chambre et de théâtre, qui lui fit en peu de temps une brillante réputation. En 1765, il entra au service du duc de Brunswick, en qualité de maître de chapelle. Parmi les ouvrages qu'il y écrivit, on cite l'*Andromacca*, en 1765, et le *Rinaldo*, en 1775. Il avait donné précédemment en Italie le *Tigrane*, en 1762, et l'*Innocenza vendicata*, l'année suivante. Après la mort du duc de Brunswick, il alla écrire, à Munich, *la Serva astuta*, en 1785, puis il se rendit en Espagne, et donna au théâtre de Barcelone *la Caccia d'Enrico IV*, en 1788; *Orfeo*, en 1789; l'oratorio *Santa Elena al Calvario*, en 1790, à Madrid, où il avait accepté la place d'accompagnateur au clavecin, et, en dernier lieu, *Zemire et Azor*, à Barcelone, en 1792. Il retourna ensuite à Bologne, où il vivait encore en 1812. Tozzi avait été élu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, en 1761; il fut prince de cette société, en 1769.

**TRABACCI** (Jean-Marie), organiste de la chapelle royale de Naples, né dans la dernière moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Ricercari per l'organo, libro primo*; Naples, 1603, in-fol. 2° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci*; Venise, Gardane, 1608. 3° *Il secondo libro de' madri-*

*goli a cinque voci*; ibid. 4° *Ricercari per l'organo*; Naples, 1616, in-fol.

**TRABATTONE** (Égide), organiste de l'église Saint-Victor, à Varèse, dans le Milanais, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe, motetti, magnificat, falsi bordoni et litanie della B. V. a quattro e sei voci*, Milan, Georges Rolla, 1625. 2° *Messa, Salmi con Litanie della Beata Virgine a 5 voci*, op. 6; *ibid.*, 1638. Les autres ouvrages de cet artiste me sont inconnus.

Un autre musicien, nommé *Bartholomé Trabattone*, vraisemblablement de la même famille, a publié deux œuvres de sa composition dont je n'ai pas trouvé les titres dans les catalogues des grandes collections. Ce musicien ne m'est connu que par un ouvrage posthume intitulé : *Teatro musicale, opera postuma dota in luce da Carlo Ambrogio Rotondi, musico della Metropola di Milano*, op. 3, *dove sono Mottetti, Messe, Salmi, Litanie della Beata Virgine a quattro voci; Milano, per Francesco Vigone*, 1683, in-4°.

**TRADITI** (Paul), compositeur de l'école romaine, maître de chapelle de l'église Saint-Jacques et Saint-Alphonse des Espagnols, à Rome, au commencement du dix-septième siècle, est connu par l'ouvrage intitulé : *Salmi, Magnificat, con le quattro antifone per i vespri a otto voci;* Rome, 1620, in-fol.

**TRAEG** (André), compositeur à Vienne, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié six fantaisies pour flûte, op. 1; Vienne, 1798, et a laissé en manuscrit six symphonies à grand orchestre, des chansons allemandes et des danses.

**TRAEG** (Jean), parent du précédent et marchand de musique à Vienne, a publié, en 1799, un bon catalogue de son assortissement, en trois cents pages in-8°, où l'on trouve l'indication de beaucoup d'œuvres de musique d'église et autres en manuscrit.

**TRAEG** (Antoine), violoncelliste, fils d'André, né à Vienne, en 1818, commença l'étude de la musique dès l'âge de six ans, et suivit pendant plusieurs années les cours du Conservatoire de cette ville, où il reçut des leçons du professeur Merk (*voyez* ce nom). Le 28 février 1845, il fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de Prague; mais, par des motifs inconnus, il quitta cette position à la fin du mois d'avril 1852, pour retourner à Vienne, où il est mort, le 17 juillet 1860, à l'âge de quarante-deux ans. Cet artiste a publié, à Vienne et à Prague, quelques compositions pour son instrument.

**TRAEGER** (...), professeur de dessin de l'école de Bernebourg, en 1792, a inventé un instrument à clavier et à frottement auquel il donnait le nom de *Stahlclavier* (clavecin d'acier), dont on trouve la description dans le journal de musique de Berlin intitulé (*Berliner musikalische Monatschrift* (p. 24). Cet instrument était composé de tiges métalliques mises en vibration par le frottement d'un ruban enduit de colophane, mû par une pédale à manivelle, au moyen de la pression opérée par les touches d'un clavier.

**TRAETTA** (Thomas) célèbre compositeur de l'école napolitaine, naquit le 19 mai 1727, à Bitonto, dans le royaume de Naples (1). Admis au Conservatoire de *Loreto*, à l'âge de onze ans, il y devint élève de Durante (2). Après dix années d'étude, l'instruction de Traetta, dans toutes les parties de la musique, se trouva complète : il sortit du Conservatoire, en 1748, se livra à l'enseignement du chant, et composa pour les églises et les couvents de Naples des messes, vêpres, motets et litanies, qu'on y trouve encore en manuscrit. En 1750, son opéra sérieux *Il Farnace* fut représenté au théâtre Saint-Charles, et obtint un succès si brillant, qu'on lui demanda pour la même scène six opéras qui se succédèrent sans interruption. Appelé à Rome, en 1754, il y donna au théâtre Aliberti *l'Ezio*, considéré à juste titre comme un de ses plus beaux ouvrages. Dès lors sa réputation s'étendit dans toute l'Italie; Florence, Venise, Milan, Turin se le disputèrent et applaudirent à ses succès; mais des propositions avantageuses qui lui furent faites par le duc de Parme en arrêtèrent

(1) Gerber ayant dit, dans son premier Lexique des musiciens, que Traetta naquit à Naples vers 1738 (*um das Jahr* 1738), Choron et Fayolle, en le copiant dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, ont fixé la date de la naissance de ce compositeur à la même année, et ont été suivis par tous les biographes. Le lieu et la date que j'indique se trouvent au bas d'un portrait gravé à Londres par Ghinocchi, en 1776, pendant le séjour de Traetta en cette ville.

(2) Dans la première édition de cette biographie, j'ai suivi les renseignements recueillis à Naples, par Burney, sur les conservatoires et sur les maîtres qui y ont enseigné, ainsi que sur les plus célèbres artistes qui s'y sont formés. Burney tenait ces renseignements de Barbella, élève de Léo (Voyez *The present state of Music in France and Italy*, p. 366); mais le marquis de Villarosa paraît avoir puisé à des sources plus authentiques, pour l'histoire de ces écoles et des maîtres qui les dirigeaient : je l'ai pris pour guide dans cette nouvelle édition, toutefois avec la réserve nécessaire.

le cours, car il accepta le titre de maître de chapelle de ce prince, et fut chargé d'enseigner l'art du chant aux princesses de la famille ducale. Laborde dit (*Essai sur la musique*, t. III, page 239, que Traetta changea dès lors son style, et qu'il imita, dans ses opéras, le goût français, qui était celui de la cour de Parme. Je n'ai pu vérifier l'exactitude de ce fait sur les opéras composés dans cette ville; mais je n'ai trouvé aucune trace de ce style dans *l'Armida*, ni dans *l'Ifigenia*, qu'il écrivit à Vienne à la même époque (1760), et dont j'ai examiné avec attention les partitions à la bibliothèque du Conservatoire de Naples.

Le premier ouvrage composé à Parme par Traetta fut *Ippolito ed Aricia*, représenté en 1759, et repris en 1765, pour le mariage de l'infante de Parme avec le prince des Asturies. Son succès fut si brillant, que le roi d'Espagne accorda une pension au compositeur, en témoignage de sa satisfaction. Dans la même année (1759), Traetta fut appelé à Vienne pour y écrire *l'Ifigenia*, un de ses plus beaux ouvrages. De retour à Parme, il y donna *la Sofonisba*. Une anecdote relative à cet ouvrage paraît être l'origine de ce que rapporte Laborde concernant la transformation du style de ce compositeur pendant son séjour à Parme. Dans une situation dramatique où l'accent d'un personnage devait être déchirant, Traetta crut ne pouvoir mieux faire que d'écrire au-dessus de la note ces mots : *un urlo francese* (un cri français). Après *la Sofonisba*, il retourna à Vienne pour y composer *l'Armida*, qui est aussi considérée comme une de ses plus belles partitions. Cet opéra et *l'Ifigenia* furent joués ensuite dans presque toute l'Italie, et accueillis avec enthousiasme. Après la mort de l'infant don Philippe, duc de Parme, au mois de décembre 1765, Traetta fut appelé à Venise, pour y prendre la direction du Conservatoire appelé *l'Ospedaletto;* mais il ne garda cette place que deux ans, ayant consenti à succéder à Galuppi comme compositeur à la cour de Catherine, impératrice de Russie. Il partit au commencement de 1768 pour Pétersbourg, et Sacchini (voyez ce nom) lui succéda à *l'Ospedaletto*. La plupart des biographes disent que le lendemain de la première représentation de *la Didone abbandonata*, l'impératrice de Russie envoya à Traetta une tabatière en or ornée de son portrait, avec un billet de sa main où elle disait que *Didon lui faisait ce cadeau :* on a confondu dans cette anecdote Traetta et Galuppi qui avait écrit, quelques années auparavant, un opéra sur le même sujet à Pétersbourg, et qui reçut en effet ce message de l'impératrice. *La Didone* de Traetta avait été composée à Parme, en 1764.

Après sept années de séjour à la cour de Catherine II, cet artiste célèbre, sentant sa santé affaiblie par la rigueur du climat, demanda son congé, qu'il n'obtint qu'avec peine, et s'éloigna de la Russie, vers la fin de 1775, pour aller à Londres, où l'avait précédé le bruit de ses succès. Mais soit que le sujet de l'opéra qu'on lui avait confié dans cette ville ne l'eût pas inspiré, soit que le mauvais état de sa santé n'eût pas laissé à son talent toute sa vigueur, son drame de *Germondo*, représenté au théâtre du roi, au printemps de 1786, ne parut pas digne de sa haute réputation. Le froid accueil fait à cet ouvrage et à un recueil de duos italiens qu'il fit graver à Londres vers le même temps, le décida à quitter cette ville, dans la même année, et à retourner en Italie, où il espérait retrouver des forces. Mais dès ce moment, sa santé fut languissante. Il écrivit encore quelques opéras à Naples et à Venise, mais on n'y trouvait plus le même feu que dans ses anciennes productions. Le 6 avril 1779, il mourut à Venise (1), avant d'avoir atteint l'âge de cinquante-deux ans.

Doué au plus haut degré du génie dramatique; plein de vigueur dans l'expression des sentiments passionnés; hardi dans les modulations, et plus enclin que les musiciens italiens de son temps à faire usage de l'harmonie chromatique de l'école allemande, Traetta paraît avoir conçu la musique de théâtre au point de vue où Gluck s'est placé quelques années plus tard, sauf la différence des tendances mélodiques, qui sont plus marquées dans les œuvres du compositeur italien que dans les productions de l'auteur allemand. Dans le pathétique, Traetta atteint quelquefois le sublime, comme on peut le voir dans l'air de *Semiramide* qui a été inséré dans la *Methode de chant du conservatoire de Paris* (p. 274 et suiv.). Quelquefois il oubliait que le goût de ses compatriotes répugnait alors à ces accents énergiques, et qu'ils préféraient la mélodie pure au partage de leur attention entre la mélodie et l'harmonie; mais lorsqu'il apercevait dans son auditoire la fatigue de cette attention, pendant les premières représentations de ses ouvrages, où il était assis au clavecin, convaincu qu'il était du mérite et de l'importance de certains morceaux, il avait l'habitude de

(1) *Voyez* Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, part. III, p. 208.

s'adresser aux spectateurs en leur disant : *Signori, badate a questo pezzo* (Messieurs, faites attention à ce morceau), et le public applaudissait presque toujours à cette expression naïve du juste orgueil d'un grand artiste.

Les titres de tous les opéras de Traetta ne sont pas connus : voici ceux que j'ai pu retrouver : 1° *Farnace*, à Naples, en 1750. 2° *I Pastori felici*, ibid., 1753. 3° *Ezio*, à Rome, 1754. 3° (*bis*) *Le Nozze contrastate*, en 1754. 4° *Il Buovo d'Antona*, à Florence, 1756. 5° *Ippolito ed Aricia*, à Parme, 1759. 6° *Ifigenia in Aulide*, à Vienne, 1759. 7° *Stordilano, principe di Granata*, à Parme, 1760. 8° *Armida*, Vienne, 1760. 9° *Sofonisba*, à Parme, 1761. 10° *La Francese à Malaghera*, à Parme, 1762. 11° *Didone abbandonata*, ibid., 1764. 12° *Semiramide riconosciuta*, 1765. 13° *La Serva rivale*, Venise, 1767. 14° *Amore in trappola*, ibid., 1768. 15° *L'Isola disabitata*, à Pétersbourg, 1769. 16° *L'Olimpiade*, ibid., 1770. 17° *Antigona*, ibid., 1772. 18° *Garmondo*, à Londres, 1776. 19° *Il Cavalier errante*, à Naples, 1777. 20° *La Disfatta di Dario*, ibid., 1778. 21° *Artenice*, à Venise, 1778. On trouve du même compositeur, au Conservatoire de Naples, un *Stabat mater* à quatre voix et orchestre, ainsi que des leçons pour les matines de Noël, et une partie de *la Passion*, d'après saint Jean. Je possède le manuscrit original d'un oratorio de Salomon, en langue latine, écrit à Venise, en 1766, par Traetta, pour les élèves du conservatoire de l'*Ospedaletto*. On sait qu'il n'y avait que des jeunes filles dans ce conservatoire : l'oratorio est en deux parties, à cinq voix de soprano et de contralto, et l'on trouve écrits de la main de Traetta les noms des élèves qui chantèrent l'ouvrage. Quelques-uns de ces noms sont devenus célèbres ; ce sont : *Salomon*, la signora Vertramin ; *Abiatar*, la sig. Messana ; *Jadoch*, la sig. Pasquale ; *Adon*, Francesca Gabrieli ; *la reine de Saba*, Laura Conti.

**TRAMEZZANI** (Dionigo), né à Milan, vers 1776, avait reçu de la nature une bonne voix de ténor, que l'étude et les leçons de Marchesi perfectionnèrent. Il débuta sur la scène, en 1800, et après avoir chanté avec succès sur plusieurs théâtres d'Italie, particulièrement à celui de *la Scala*, à Milan, au printemps et à l'automne de 1806, il partit, au mois de mars de l'année suivante, pour le Portugal, et brilla à Lisbonne pendant deux ans. Appelé à Londres, en 1809, il y fut attaché au théâtre du Roi jusqu'en 1814, puis retourna en Italie, et se fit entendre à Turin, puis à Milan, en 1815, 1816 et 1817. J'ignore quelle a été la suite de la carrière de cet artiste.

**TRAMPELI** (Jean-Paul, Chrétien-Guillaume et Jean-Gottlob), célèbres constructeurs d'orgues, étaient frères, et vécurent vers la fin du dix-huitième siècle, à Adorff, petite ville de la Saxe électorale. En 1794, ils avaient terminé leur cinquantième orgue. Leurs ouvrages principaux sont : 1° L'orgue de Markt-Selb, en 1763 ; 2° Celui de l'église de Saint-Nicolas, de Leipsick, 1790-1793 ; 3° Celui de la nouvelle église de Zutzschen, 1794.

**TRANCHANT** (Camille), professeur de piano à Paris, n'a pas fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Je ne le connais que par un petit écrit intitulé : *De l'Enseignement de la musique en général, et du piano en particulier* ; Paris, Chabal, 1846, in-8° de seize pages.

**TRANSCHEL** (Christophe), compositeur et claveciniste, naquit à Brunsdorf, près de Rosbach, en 1721. Après avoir fait ses études au collége de Mersebourg, où il reçut des leçons de musique de Fœrster, maître de concerts, il alla suivre les cours de philosophie et de théologie à l'université de Leipsick. Pendant son séjour dans cette ville, il fut reçu dans l'intimité de J.-S. Bach, qui le guida par ses conseils. Il ne s'éloigna de Leipsick qu'en 1755, pour aller se fixer à Dresde, où il se livra à l'enseignement du clavecin d'après les principes de l'école de Bach. Il écrivit aussi des sonates et des polonaises pour le clavecin, qui n'ont point été gravées, mais dont les copies ont été répandues en Allemagne. Cet artiste estimable est mort en 1800, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Il avait rassemblé une belle collection de livres relatifs à la musique, d'œuvres classiques et de portraits de musiciens qui ont été dispersés après sa mort.

**TRASUNTINO** (Vito ou Guido), ou **TRASUNTIN**, suivant l'orthographe vénitienne, facteur d'instruments à Venise, né vers le milieu du seizième siècle, a construit en 1606, pour Camille Gonzague, comte de Novellara, un clavecin très-ingénieux, qui s'est conservé jusqu'à ce jour, et qui a passé dans le cabinet de l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale. Cet instrument, dont l'étendue est de quatre octaves, est destiné à jouer dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Chaque octave est divisée en 31 touches, et la totalité du clavier en renferme 125. Son mécanisme est exécuté

avec beaucoup de soin, et l'on y trouve cette inscription :

ROLVS
CAMILLIS GONZAGA NOVELLARIAE COMES
CLAVEMVSICVM OMNITONVM
MODVLIS DIATONICIS, CHROMATICIS, ET ENHARMONICIS
A DOCTO MANV TACTVM
INSIGNE
VITO DE TRASVNTINIS VENETO AVCTORE
MDCVI.

Le comte Giordano Riccati cite un clavecin qui porte le nom de *Trasuntini*, et qui est daté de 1559 (*Delle corde ovvero fibre elastiche*, préface, p. XIII) : il est vraisemblable que cet instrument a été construit par un autre facteur du même nom, plus ancien, et peut-être père de Vito ; car Thomas Garzoni parle (dans sa *Piazza universale di tutte le professioni del mondo, Discorso* 136) d'un *Messer Giulio Trasuntino*, qui fut d'une rare habileté dans la construction des harpicordes, manocordes, clavecins, etc. (*Degli instrumenti da penna c'hanno le corde di ferro, d'acciaro, et d'ottone come sono arpicordi, manocordi, clavicembali et cithare nella compositione de quali è stato eccellente Messer Giulio Trasuntino.*)

Fioravanti ne donne pas moins d'éloges à Guido Trasuntino ; il est même plus explicite dans son *Miroir de science universelle* : « Dans l'art de la fabrication des harpicordes, » dit-il, des clavecins, orgues et régales, Guido » Trasuntin est homme de tant de connais» sances et d'expérience, que le monde s'émer» veille à l'audition de ses instruments, parce » que leur mélodie et harmonie dépassent » celles de tous les autres, et il rend divins et » rares ceux qui, faits par d'autres, sont dé» pourvus de ces qualités, ainsi que cela se » voit en plusieurs lieux dans Venise (1). »

**TRAUTMANN** (Henri), *cantor* à Lindau, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Ulm. Il s'est fait connaître par un traité élémentaire de musique intitulé : *Compendium musicæ latino-germanicum in usum scholæ lindaviensis maxime accomodatum*, Kempten, 1618, in-4°.

**TRAUTMANN** (Édouard), né le 2 octobre 1799, à Parchwitz, dans la Silésie, apprit de son père, *cantor* à OEls, les premiers éléments de la musique, du piano et de la littérature. En 1817, il fut admis au séminaire des instituteurs catholiques à Breslau. Il devint élève de Schnabel et de Lukas, et acquit, sous leur direction, une instruction solide dans l'harmonie et dans l'art de jouer de l'orgue. Lorsque ses études furent terminées, plusieurs places d'organiste et d'instituteur lui furent offertes à Wartha, à Bruhl et dans d'autres lieux ; mais il les refusa, et se fixa à Culm, en Prusse, où il se livra à l'enseignement du chant. Il y occupa aussi la place d'organiste de l'école militaire, et y dirigea une société de chant. Il a écrit beaucoup de messes, offertoires, graduels et antiennes ou hymnes à quatre voix, des thèmes variés pour violon, avec piano ou quatuor, quelques solos pour le même instrument avec orchestre ou quatuor, des mélodies chorales à quatre voix, quelques petites compositions pour le piano, et plusieurs recueils de chansons allemandes à voix seule.

**TRAUTNER** (Jean-Albert), organiste à Hofmarktvorra (village de la Bavière où se trouvait une abbaye de bénédictins), à la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Trio pour clavecin, violon et violoncelle, Nuremberg, 1796. 2° Recueil de pièces diverses pour le piano, *ibid.* 3° Recueil d'airs et chorals.

**TRAUTSCH** (le P. Léonard), compositeur de musique d'église, naquit en Bavière, dans l'année 1693, fit ses vœux au couvent de bénédictins de Tegernsée, et y mourut en 1762. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, graduels, offertoires, etc., et a publié : *Vesperæ de Dominica ac B. V. Mariæ, cum residuis psalmis per annum passim occurrentibus*, Augsbourg, 1737, in-fol. Toutes ces productions sont médiocres.

**TRAVENOL** (Louis), violon de l'Opéra de Paris, né dans cette ville vers 1698, entra à l'orchestre de ce théâtre au mois d'avril 1739, avec des appointements de quatre cent cinquante livres, fut augmenté de cinquante francs en 1750, et eut une gratification annuelle de cent francs qui fut convertie plus tard en appointements, et qui porta son traitement à six cents francs dans les dernières années. Retiré en 1759 avec la pension, il mourut à Paris, en 1783, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Il a fait graver à Paris un œuvre de douze sonates pour le violon, où l'on remarque du mérite.

Esprit bizarre et tracassier, Travenol n'était point aimé des autres artistes de l'Opéra ; il fut mêlé dans quelques mauvaises affaires.

(1) Guido Trasuntin nell' arte d'arpicordi, clavicembali, iorgani, et regali, è huomo di tanta et dottrina esperientia, che il mondo si maraviglia in udire de suoi instrumenti : percioche di melodia et armonia passano tutti gli altri : et quelli che da altri sono fatti senza armonia egli si acconcia, et gli fatti divini et rari, come bene in Venetia si vede in diversi luoghi (*Specchio di Scientia universale*, fol. 273).

Lorsque Voltaire fut admis à l'Académie française, beaucoup de libelles furent publiés contre lui : Travenol, accusé de les avoir colportés, fut arrêté, et par une injustice flagrante, son père, âgé de quatre-vingts ans, fut aussi conduit au For-l'Évêque; mais on fut obligé de le relâcher après cinq jours de détention. Ce vieillard ayant demandé en justice réparation du mal qui lui avait été fait, la cause fut portée au parlement de Paris, et Voltaire fut condamné à payer cinq cents francs de dommages et intérêts. Cette circonstance, favorable à Travenol lui-même, le fit mettre en liberté (1). Cette leçon ne le rendit pas plus sage, car il eut des querelles très-vives avec ses camarades, et publia contre eux un pamphlet intitulé : *Les Entrepreneurs entrepris, ou Complainte d'un musicien opprimé par ses camarades, en vers et en prose, suivie d'un mémoire pour le sieur Travenol*, etc., Paris, 1758, in-4°. Une satire qu'il avait publiée sous le voile de l'anonyme, fut l'origine de ces discussions; elle avait pour titre : *Requête en vers d'un acteur de l'Opéra au prévôt des marchands* (sans nom de lieu), 1758, in-12. C'est à la suite de ces discussions que Travenol fut mis à la pension. Deux ans après sa sortie de l'Opéra, il fit paraître une autre brochure, sous ce titre : *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à M. le comte de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'État*. Sans nom de lieu (de l'imprimerie de Didot, à Paris, 1761, in-8°). Ses créanciers avaient saisi sa pension de quatre-vingt-sept livres dix sous par trimestre; il invoque en sa faveur, dans ce mémoire, un arrêt du conseil, du 6 août 1745, qui déclarait insaisissables les pensions des acteurs, musiciens et employés de l'Opéra. Il dit aussi qu'il était alors âgé de soixante-trois ans, et que sa pension était la seule ressource qu'il eût pour son entretien et celui de sa sœur, plus âgée que lui.

Travenol se montra un des plus ardents défenseurs de la musique française lorsqu'elle fut attaquée par la célèbre lettre de J.-J. Rousseau (*voyez* ce nom). Il publia sur ce sujet deux pamphlets dont le premier a pour titre : *Arrêt du conseil d'État d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique*, etc., Paris, 1754, in-12. L'autre est intitulé : *La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits en vers des principaux sujets qui la composent en la présente année 1754, dédiée à J.-J. Rousseau*, Paris, 1754, in 8°. La plupart des petits écrits cités précédemment ont été réunis par Travenol dans le recueil qui a paru sous ce titre : *Œuvres mêlées du sieur ***, ouvrage en vers et en prose*, etc., Amsterdam (Paris), 1775, in-8°. Ce musicien fut chargé par le président Durey de Noinville (*voyez* ce nom) de faire la compilation des matériaux de son *Histoire du théâtre de l'Opéra*; il les tira en grande partie d'une *Histoire de l'Académie royale de musique*, et de *Mémoires pour servir à l'histoire de cette Académie*, ouvrages d'un employé de l'Opéra, qui sont restés en manuscrit, et se trouvent dans ma bibliothèque. Enfin Travenol est auteur de plusieurs écrits relatifs à la franc-maçonnerie et de pamphlets contre Voltaire, dont on trouve les titres dans *la France littéraire* de M. Quérard (tome IX, page 534).

**TRAVERS** (Jean), musicien anglais, fit ses premières études musicales dans la chapelle de Saint-Georges, à Windsor, et acheva de s'instruire sous la direction de Greene. Vers 1725 il obtint la place d'organiste à l'église de Saint-Paul, puis il remplit les mêmes fonctions à Fulham, pendant quelques années. En 1737, il fut nommé organiste de la chapelle royale. Il mourut en 1758, et eut Boyce pour successeur. Les livres de la chapelle royale d'Angleterre contiennent plusieurs antiennes composées par Travers. Il a mis en musique tous les psaumes, et les a publiés sous ce titre : *The whole book of Psalms for 1, 2, 3, 4 and 5 voices, with a thorough-bass for the harpsichord*. Londres, 1746, 2 parties, in-4°.

**TRAVERSA** (Joachim), violoniste piémontais, fut élève de Pugnani, et obtint le titre de premier violon du prince de Carignan. Il brilla au concert spirituel de Paris, en 1770. On admirait la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, l'expression de son jeu, et sa facilité dans les traits. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Paris, Huet, 1770. 2° Six sonates pour violon seul et basse, op. 2, *ibid.* 3° Six quatuors d'airs connus variés pour violon, op. 4, *ibid.* 4° Concerto pour violon et orchestre, op. 5, Paris, Bailleux.

**TRAXDORFF** (Henri), un des plus anciens facteurs d'orgues connus, vivait à Mayence, vers le milieu du quinzième siècle. En 1443, il construisit à Nuremberg trois

(1) Voyez Paillet de Warcy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Voltaire*, t. I, p. 78-79.

instruments dont on n'a pas conservé l'indication. En 1469, il fit l'ancien orgue de l'église de Saint-Sebald, de la même ville, dont le clavier manuel n'était composé que de deux octaves et trois demi-tons, mais qui avait un clavier de pédale d'une octave. Vers le même temps, il fit aussi dans cette ville l'orgue de l'église de Notre-Dame, dont le clavier manuel avait la même étendue, mais qui n'avait pas de pédale. On cite du même artiste l'ancien orgue de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, construit en 1492; mais il est plus douteux qu'il en ait été l'auteur.

**TREBLIN** (Daniel-Frédéric), conseiller de douane à Ratibor, en Silésie, et amateur de musique, naquit en 1751, et mourut le 12 décembre 1805. On a gravé de sa composition : 1° Divertissements de danse pour piano, Ratibor, chez l'auteur, 1799. 2° Chansons écossaises avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1800. 3° Danses pour le carnaval de 1804, pour piano et flûte, *ibid.*, 1804.

**TREIBER** (Jean-Frédéric), recteur de l'école d'Arnstadt, né en 1641, mourut en 1719. Il a publié, pour l'usage de l'école qu'il dirigeait, un recueil d'hymnes avec mélodies et basse continue, sous ce titre : *Preces et hymni lycei Schwartsburgi Arnstadiensis, cum melodiis et numeris musicis*, etc. Typis Arnstadiæ, Nic. Bachmann, 1694, in-8° de soixante-dix-huit pages. On a aussi de Treiber un programme intitulé : *De Musica Davidica, itemque discursibus per urbem musica nocturnis*, Arnstadt, 1701, huit pages in-4°.

**TREIBER** (Jean-Philippe), fils du précédent, né à Arnstadt, le 2 février 1675, fut savant jurisconsulte, avocat et bourgmestre à Erfurt. Il avait étudié la composition à Arnstadt, chez le maître de chapelle Adam Dresen. Il mourut à Erfurt, le 9 août 1727, à l'âge de cinquante-deux ans. Les ouvrages de ce savant relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Sonderbare Invention, eine einzige Arie aus allen Tonen und Accordsn*, etc. (Invention remarquable pour composer un air dans tous les tons et avec les accords, dans toutes les mesures, etc.); Jéna, 1702, in-fol. Cette invention est vraisemblablement de même espèce que celles qui ont été reproduites plus tard par Kirnberger, Calegari et autres. 2° *Der accurate Organist in Generalbass, das ist, eine neue, deutliche und vollstændige Anweisung zum Generalbass*, etc. (L'organiste exact dans la basse continue, contenant une introduction nouvelle, claire et complète à la science de l'harmonie, etc.); Arnstadt, 1704, in-fol. de sept feuilles.

**TREMBLEY** (Jean), né à Genève, en 1749, fut avocat dans sa ville natale. Élève de Ch. Bonnet, il cultiva les sciences avec succès et fut correspondant de l'Académie des sciences de Berlin, à laquelle il a fourni un grand nombre de mémoires sur divers sujets de philosophie et de mathématiques, entre autres celui-ci : *Observations sur la théorie du son*, et sur *les principes du mouvement des fluides* (Mémoires de l'Académie de Berlin, 1801, p. 33).

**TRENTIN** (l'abbé Grégoire), né à Venise, a inventé, en 1820, un piano à sons soutenus, auquel il donnait les noms de *violicembalo* ou de *pianoforte organistico*, et qu'il mit à l'exposition des produits de l'industrie à Milan, en 1821. Une médaille lui fut décernée pour cette invention qui n'était pas nouvelle, et qui, d'ailleurs, ne donnait pas de résultats satisfaisants; car, ainsi que le grand piano double mis à l'exposition de Paris, en 1806, par Tobie Schmid (*voyez* ce nom), ainsi que le *Polyplectron* de Dietz, le *Pianoviole* de Lichtenthal, et d'autres, l'instrument de l'abbé Trentin n'avait pas d'analogie avec le son des instruments à cordes, mais avec la vielle dans les octaves supérieures, et avec les sons d'un violoncelle avec sourdine dans la basse. Les essais qui furent faits à Milan de l'instrument dont il s'agit n'eurent aucun succès.

**TRENTO** (Vittorio), compositeur dramatique, né à Venise, en 1761, fit ses premières études musicales dans une église de cette ville, puis devint élève de Bertoni. D'abord attaché au théâtre Saint-Samuel en qualité d'accompagnateur, il passa ensuite à celui de *la Fenice*, pour y remplir les mêmes fonctions. A l'âge de dix-neuf ans, il commença à écrire quelques ballets, tant à Venise que dans les autres villes de l'État vénitien et de la Lombardie. Son premier ouvrage en ce genre fut *Mastino della Scala*, représenté à Venise, en 1785. Il en composa ensuite beaucoup d'autres au nombre desquels on cite : *La Virtù riconosciuta*, à Vérone, en 1785; *Enrichetta e La Valeur*, à Venise, en 1788; *Il Seraglio ossia d'equivoco in equivoco*, ibid., 1788; *La Forza dell' amore*, ibid., 1789, qui fut joué à Londres, en 1797, sous le titre *The triumph of love*; *Demofoonte*, à Padoue, 1791; *Il Fiammingo*, ibid., 1791; *La Scoperta della Florida*, à Venise, 1792. *Teresa vedova* fut le premier opéra de Trento représenté à Venise avec succès; cet ouvrage fut suivi de *le Cognate*

*in contesa*, joué à Padoue, à l'automne de 1791. Trento alla ensuite écrire à Rome *Andromeda*, en deux actes, qui fut suivi de *l'Asino di Trento*, opéra bouffe. Florence, Parme, Turin, Naples furent ensuite visitées par Trento qui écrivit, pour les théâtres de ces villes et pour celui de Venise, les ouvrages suivants : *Le Astuzie di Fichetto; I Vecchi delusi; Il cucù scopre tutto; la Fedeltà nelle selve; Robinsone secondo; Lucrezia romana; Ifigenia in Aulide*, jouée au théâtre Saint-Charles, le 4 novembre 1804, et attribué par Gerber à un *Pietro Trento* qu'on ne connaît pas; *Andromeda*, opéra sérieux joué au théâtre Saint-Charles, de Naples, le 30 mai 1805; *la Foresta di Nicolor*, en un acte. Un Opéra italien ayant été établi à Amsterdam, en 1806, Trento en fut nommé directeur de musique, et y écrivit *la Donna giudice*, opéra bouffe, et *le Déluge*, oratorio qui fut exécuté avec pompe, en 1808. Après quelques années de séjour en cette ville, il partit pour Lisbonne, où il prit aussi la direction de la musique à l'Opéra. Il y donna, en 1815, *Tutto per inganno*, opéra bouffe qui eut du succès. De retour en Italie, il écrivit à Rome, pendant le carnaval de 1818, *l'Equivoco di due anelli*, et *I Fratelli Maccabei*, joué à Rome au printemps de la même année. Au carnaval de 1819, il donna à la *Fenice* de Venise l'opéra bouffe *Quanti casi in un sol giorno, ossia gli Assasini*, considéré à juste titre comme la meilleure production de cet artiste, et suivi, dans la même année, au même théâtre, d'*Il principe della nuova China*. Après *Le nuove Amazone*, opéra joué à Rome, au mois de février 1821, Trento fut rappelé à Lisbonne, où il resta pendant trois ans, chargé de la direction de la musique de l'Opéra. De retour en Italie, dans l'été de 1824, il écrivit à Bologne, dans la même année, *Giulio Sabino in Langres*. Après cette époque, il disparaît du monde musical : il était alors âgé de 63 ans.

**TRESTI** (Flaminio), compositeur de musique sacrée, né à Lodi, en 1565, a publié : *Concentus vespertini* 6 *vocum*; Milan, 1590, in-4°. 2° *Motectæ* 4 *vocum*; Francfort, 1610, in-4°. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, indique aussi sous son nom *Missæ* 8 *vocum*, lib. 1, mais sans date ni nom de ville.

**TREU** (Abdias), professeur de mathématiques à Altorf, naquit à Anspach, le 22 juillet 1597. Après avoir fini ses études, il remplit les fonctions de prédicateur en plusieurs lieux, et en 1625, il obtint la place de recteur de l'école d'Anspach; mais n'ayant pu rien toucher de son traitement pendant trois ans, à cause des malheurs de la guerre, il alla prendre possession de la place de professeur au collége d'Altorf, en 1636, et occupa cette position jusqu'en 1669, époque de sa mort. Ce savant a laissé parmi ses ouvrages quelques dissertations relatives à la musique, dont voici les titres : 1° *Janitor Lycei musici, intimatio et epitome*; Rotenbourg, 1635. Il y a une deuxième édition de cet écrit en latin et en allemand, intitulée : *Lycei musici intimatio et epitome, oder Kurzes musikalisches Büchlein*. 2° *Disputatio de natura musicæ*, 1645. 3° *Disputatio de causis consonantiæ*, 1645. 4° *Disputatio de natura soni et auditus*, 1645. Ces ouvrages sont vraisemblablement imprimés à Altorf. 5° *Dissertatio de divisione monochordi deducendisque in sonorum concinnorum speciebus et affectibus et tandem tota praxi compositionis musicæ*, etc.; *Altorfi*, 1662, in-4°. 6° *Directorium mathematicum, ad cujus ductum et informationem tota Mathesis et omnes ejusdem partes, nominatim arithmetica, geometria, astronomia, geographia, optica, harmonica, mechanica methodice doceri et facile disci possunt*; Altorf, 1657, in-4°. Le troisième livre contient un *Compendium Harmonicæ sive canonicæ*.

**TREU** (Daniel-Théophile), compositeur distingué, naquit en 1695, à Stuttgart, où son père était imprimeur de la chancellerie. Un ouvrier de l'imprimerie lui donna les premières leçons de musique; plus tard il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Cousser, musicien irlandais qui avait le titre de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Dès l'âge de douze ans, Treu se mit à composer une immense quantité de musique instrumentale et plusieurs opéras. Cependant il atteignit l'âge de vingt et un ans sans avoir pu donner une direction déterminée à son talent; mais la fête du prince lui ayant fourni l'occasion de se faire entendre à la cour dans un solo de violon, et d'y faire exécuter un morceau de sa composition, le duc de Wurtemberg lui fit don d'une somme d'argent assez considérable pour qu'il pût se rendre à Venise et y prendre des leçons de Vivaldi. Il y étudia aussi la langue italienne, et, protégé par le comte de la Tour et Taxis, il écrivit, dit-on, pour les théâtres de Venise douze opéras dont on n'a pas retenu les titres, et qui ne figurent pas dans le tableau que nous possédons des ouvrages représentés dans cette ville.

Mattheson assure aussi que la place de directeur du théâtre de *Sant' Angelo* lui fut offerte à Venise, mais qu'il préféra suivre, avec le même titre, une société de chanteurs italiens qui allait s'établir à Breslau, et, pendant les années 1725, 1726 et 1727, il fit représenter sur le théâtre de cette ville quatre opéras de sa composition, savoir : *Astarte, Coriolano, Ulisse e Telemacco*, et *Don Chisciotta*. En 1740, on considérait encore ces ouvrages comme les meilleurs qu'on eût entendus au théâtre de Breslau. Appelé à Prague, en 1727, Treu y dirigea les chapelles de plusieurs grands seigneurs. En 1740, il était au service du comte de Schaffgotsch, à Hirschberg. Ce renseignement est le dernier qu'on a sur la vie de cet artiste et sur ses travaux. Outre les ouvrages cités précédemment, Treu a laissé en manuscrit deux traités de musique en langue latine. Le premier est une sorte de traité mystique de la musique intitulé : *Palatium harmonicum, conatans tribus portis vel divisionibus*, etc. Ce palais harmonique renferme trois chambres, qui sont autant de divisions de l'ouvrage. L'autre livre est un Traité de musique spéculative intitulé : *Tractatus in musica universali*. Il est divisé en deux parties, et chacune de celles-ci en deux tomes. Mattheson, qui cite ces ouvrages (*musik. Ehrenpf.*, pp. 379 et 380), n'indique pas où ils se trouvaient de son temps.

**TREUBLUTH** (Jean-Frédéric), facteur d'orgues et de pianos de la cour de Saxe, naquit le 29 mai 1739, à Weiksdorf, dans la Lusace supérieure. Fils d'un notaire de cette ville, il montra peu de goût pour les études littéraires, et fit voir de si heureuses dispositions pour la mécanique et la facture des instruments, que son père le plaça, en 1754, chez Tamitius, habile facteur d'orgues à Zittau. Les progrès de Treubluth furent si rapides, que lorsque Hildebrand fut appelé à Hambourg, en 1760, pour y construire l'orgue de Saint-Michel, considéré comme son chef-d'œuvre, il se fit aider par lui. Ce fut aussi Treubluth qui termina les travaux de ce grand facteur à Dresde et qui lui succéda après sa mort. Treubluth se distingua par la construction des harmonicas à clavier, et par une invention mécanique pour le maintien de l'accord du piano.

**TRIAL** (Jean-Claude), compositeur, né à Avignon, le 13 décembre 1732, apprit les éléments de la musique dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville, et prit ensuite des leçons de violon. Admis à l'orchestre du concert d'Avignon, il quitta ensuite cette position pour aller à Montpellier, où il devint élève de Garnier pour son instrument. Il écrivit alors des motets et des morceaux de violon où l'on apercevait d'heureuses dispositions. Le désir de connaître Rameau l'ayant amené à Paris, il y trouva des moyens d'existence dans la place de premier violon de l'Opéra-Comique et s'y fit connaître par quelques ouvertures qui eurent du succès. Dans le même temps, il entra chez le prince de Conti, en qualité de second violon ; mais bientôt ce prince lui confia la place de chef de son orchestre. La protection dont ce prince, ami des arts et des artistes, honorait Trial, valut à celui-ci sa nomination de directeur de l'Opéra, conjointement avec Berton, en 1767. Il mourut subitement, le 23 juin 1771, à l'âge de trente-neuf ans. Les premières productions de Trial furent des ouvertures pour l'Opéra-Comique, des morceaux de musique instrumentale, et des cantates pour les concerts du prince de Conti. Il a donné à l'Opéra : 1° *Sylvie*, en trois actes (1765); la musique du troisième acte est de Berton. 2° *Théonis*, avec Berton et Garnier, en 1767. 3° *La Fêta da Flore*, en 1771. A la Comédie italienne, il a fait représenter *Ésope à Cythère*, en 1766.

**TRIAL** (Antoine), frère du précédent et acteur du théâtre d'opéra-comique appelé *la Comédie italienne*, naquit à Avignon, en 1736, et fut d'abord enfant de chœur à l'église cathédrale de sa ville natale. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres de province, il se rendit à Paris, en 1764, et débuta au théâtre italien, le 4 juillet de la même année, par le rôle de *Bastien*, dans *le Sorcier*, de Philidor. Bon musicien, acteur intelligent et plein de finesse, il sut faire oublier les défauts de sa voix grêle et nasillarde, et créa en France, aux applaudissements du public, l'emploi de chanteurs sans voix auquel il a donné son nom, dans l'opéra-comique. Cet emploi, qui appartient au ténor, a été conservé dans presque toutes les pièces de ce genre de spectacle, pendant plus de soixante ans. Dans sa carrière dramatique, dont la durée fut de trente ans, Trial joua avec succès *le Grand-Cousin*, dans *le Déserteur*; *Ali*, dans *Zémira et Azor*; *Crispin*, dans *la Mélomanie*; *André*, dans *l'Épreuve villageoise*; *Thomas*, dans *Alexis et Justine*, etc. On prétend que le désir de conserver la faveur populaire le jeta dans les opinions exagérées des révolutionnaires, en 1793, et l'entraîna à partager les excès de cette déplorable époque. A la réaction qui suivit le 9 thermidor, on l'obligea à se mettre à

genoux sur la scène et à chanter *le Réveil du peuple*, au bruit des sifflets et des insultes du parterre. Le lendemain de cette scène scandaleuse, Trial, qui avait le titre d'officier municipal, chargé des actes de l'état civil de son arrondissement, se présenta pour remplir ses fonctions; mais repoussé comme indigne de prononcer l'union conjugale, il rentra chez lui désespéré, n'en sortit plus, et finit par prendre du poison qui lui donna la mort, le 5 février 1795, à l'âge de cinquante-neuf ans.

**TRIAL** (MARIE-JEANNE **MILON**, femme d'ANTOINE), naquit à Paris, le 1er août 1746, et débuta au théâtre italien, le 15 janvier 1766, sous le nom de *mademoiselle Mandeville*, par les rôles de *Perrette*, dans *les Deux Chasseurs*, et de *Laurette*, dans *le Peintre amoureux*. Douée d'une voix légère, étendue, et d'une vocalisation naturelle et facile, elle inspira aux compositeurs de son temps l'idée des grands airs appelés *à roulades*, et brilla par ce talent dans les rôles de *la Rosière de Salenci*, de *la Belle Arsène*, de *Lucette* dans *la Fausse magie*, et de *Léonore* dans *l'Amant jaloux*. Sa mauvaise santé l'obligea à prendre sa retraite en 1786; cependant elle ne cessa de vivre que trente-deux ans après, le 13 février 1818.

**TRIAL** (ARMAND-EMMANUEL), fils des précédents, naquit à Paris, le 1er mars 1771. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra fort jeune à la composition, et fit représenter à l'âge de dix-sept ans, au théâtre Favart, l'opéra-comique intitulé : *Julien et Colette, ou la Milice*, en 1788. En 1791, il donna *Adélaïde* et *Mirval*, et en 1792, *les Deux petits aveugles*. En 1793, il fit jouer au même théâtre *Cécile et Julien, ou le Siége de Lille*, et l'année suivante, *les Causes et les Effets*, pièce de circonstance qui ne réussit pas. Il avait obtenu en 1797 la place d'accompagnateur et de répétiteur au piano du théâtre Lyrique. Sage et rangé dans sa jeunesse, Trial changea de conduite en avançant en âge, et finit par se livrer à des débauches qui causèrent sa mort, le 9 septembre 1803. Il avait épousé Jeanne Rigoney Méon, actrice du théâtre Favart qui, fatiguée des mauvais traitements de son mari, s'engagea dans une troupe de comédiens pour les colonies, et mourut à la Guadeloupe.

**TRICARICO** (JOSEPH), compositeur italien, né à Mantoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait représenter, en 1662, *la Generosità d'Alessandro*, à Vienne, et en 1665, à Ferrare, *l'Endimione*.

**TRICKLIR** (JEAN), violoncelliste distingué, naquit à Dijon, en 1750. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra fort jeune au séminaire de cette ville; mais ayant acquis de l'habileté sur le violoncelle, il prit un goût passionné pour la musique, et dès l'âge de quinze ans, il renonça à cet état et se voua uniquement à l'étude de l'art. Le désir de perfectionner son talent l'ayant conduit à Manheim, où vivaient alors quelques artistes de mérite, il y passa trois années, occupé d'études sérieuses, puis voyagea en Italie. De retour en Allemagne, au mois de mars 1783, il entra au service de l'électeur de Saxe, et vécut à Dresde. Il y mourut le 29 novembre 1813. Tricklir a eu, vers la fin du dix-huitième siècle, la réputation d'un des premiers violoncellistes de son temps. Il a fait graver de sa composition : 1° Concertos pour violoncelle et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, Paris, Sieber. 2° Six sonates pour violoncelle et basse, *ibid.* On attribue à cet artiste l'invention d'un *Microcosme musical*, destiné à conserver l'accord des instruments à cordes pendant les changements de température; mais ce procédé, qui n'atteignait pas vraisemblablement son but, n'a point eu de succès.

**TRIEBEL** (J.-N.), professeur de musique à Schnepfenthal, vers la fin du dix-huitième siècle, a laissé de sa composition, en manuscrit : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes. 2° Un drame de *la Passion*. 3° Vingt-quatre chœurs pour les leçons de la Passion. 4° Soixante et onze morceaux d'église pour les principales fêtes de l'année. 5° Concerto pour la viole avec orchestre.

**TRIEBENSÉE** (JOSEPH), virtuose sur le hautbois, naquit à Vienne vers 1760. Fils d'un hautboïste du théâtre national, il reçut de son père des leçons pour son instrument, et apprit d'Albrechtsberger les principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1796, le prince de Lichtenstein lui confia la direction de sa musique, et s'en fit accompagner dans ses voyages. Triebensée vécut longtemps chez ce prince, à Felsberg. On ignore quelle a été la fin de sa carrière. Les compositions de cet artiste sont : 1° *Der rothe Geist in Donnergebirge* (l'Esprit rouge dans la montagne du Tonnerre), opéra représenté en 1799, au théâtre Schikaneder, composé en société avec Seyfried. 2° Concerto pour hautbois, exécuté par l'auteur dans un concert au théâtre national de Vienne, en 1795. 3° Trois quatuors pour hautbois, violon, alto et basse. 4° Grand quintette pour piano, clarinette, cor anglais, cor de bas-

sette et basson, Vienne, Haslinger. 5° Deux quintetti pour piano, hautbois, violon, alto et basse. 6° Six variations sur un air tyrolien pour piano, hautbois et guitare; Vienne, Diabelli. 7° Grande sonate pour piano et hautbois ou violon, Vienne, Haslinger. 8° Douze variations pour piano, *ibid.* J'ignore si le chef d'orchestre Triebensée, qui remplissait encore ses fonctions au théâtre de Prague en 1836, et qui avait fait représenter, en 1832, un opéra intitulé *Die Wilde Jagd* (la Chasse), est le même artiste : il aurait été âgé de soixante-douze à soixante-seize ans; mais il est plus vraisemblable qu'il était fils de Joseph, car sa femme était, dans le même temps, cantatrice au théâtre de Prague.

**TRIEBERT** (Charles-Louis), hauthoïste et facteur d'instruments à vent, né à Paris le 31 octobre 1810, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 6 novembre 1826, et y fut élève de Vogt pour le hautbois. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1829. Il quitta cette école au mois d'août de l'année suivante. Cultivant d'abord son instrument comme artiste, M. Triebert se fit entendre dans les concerts, et publia une *Fantaisie avec variations pour hautbois et piano sur un thème de Norma,* Paris, Richault; mais, fils d'un facteur d'instruments à vent, et ayant travaillé lui-même dans l'atelier de son père, il s'occupa spécialement du perfectionnement du hautbois, et finit par abandonner l'exercice de son talent pour se livrer sans réserve à la fabrication et à l'amélioration de tous les instruments qui composent la famille du hautbois, tels que le cor anglais, le baryton et le basson, en y appliquant le système de proportions et de mécanisme de doigté et de clefs imaginé par Bœhm. Son intelligence et ses soins minutieux dans la fabrication de ces instruments sont arrivés aux plus heureux résultats, ainsi que je l'ai démontré dans mon *Rapport sur les instruments de musique* mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855 (1). Entre ses mains, la construction des hautbois de différentes espèces, du cor anglais, du baryton et du basson, a été complétement modifiée et ramenée à une théorie normale. Ses instruments sont recherchés à l'étranger comme en France. Une médaille d'honneur a été décernée à M. Triebert par le jury de l'exposition universelle de 1855.

(1) Voyez mon rapport sur les instruments de M. Triebert, t. II, p. 660-663, de l'édition officielle des rapports sur l'Exposition universelle de 1855, et pages 6-9 du tiré à part.



**TRIEMER** (Jean-Sébalde), violoncelliste et compositeur, naquit à Weimar, dans les premières années du dix-huitième siècle. Eylenstein, valet de chambre et musicien du duc de Weimar, fut son maître de musique et de violoncelle, et le vieux Erbach lui donna quelques leçons de composition. Parvenu à un certain degré d'habileté, il voyagea en Allemagne, s'arrêta quelque temps à Hambourg, où il eut une place à l'orchestre du théâtre, en 1725. Deux ans après, il se rendit à Paris pour y étudier la composition sous Boismortier. Ses études terminées, il quitta la France en 1729, parcourut la Hollande et s'établit à Alkmaar; mais quelques années après il abandonna cette ville pour aller se fixer à Amsterdam. Il y mourut en 1762. On a gravé de sa composition six sonates pour violoncelle avec basse continue, à Amsterdam, en 1741.

**TRIER** (Jean), organiste excellent, né à Themar, dans le duché de Saxe-Gotha, vécut à Zittau vers 1760. Il mourut dans cette ville en 1789, laissant en manuscrit deux années entières de musique d'église, des cantates, des polonaises pour le clavecin et des pièces d'orgue.

**TRIEST** (.....), prédicateur à Stettin, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié, dans la *Gazette musicale* de Leipsick, quelques articles où l'on remarque du mérite. Ces morceaux ont pour titres : 1° *Idées d'une explication métaphysique de la mesure musicale* (t. III, p. 3). 2° *Remarques sur la culture de musique en Allemagne pendant le dix-huitième siècle* (t. III, p. 225, 241, 257, 273, 297, 321, 369, 389, 405, 421 et 437). 3° *Sur les virtuoses voyageurs* (4° année, p. 736, 753 et 769).

**TRILLE-LABARRE.** *V.* **LABARRE.**

**TRILLO** (Camille), pseudonyme. *Voyez* **SUIRE** (Robert-Martin LE).

**TRINCIAVELLI** (Jacopo), compositeur, né vers la fin du seizième siècle à *Buggiano di Valdimievola,* en Toscane, se rendit jeune à Rome, où il fit ses études musicales. Il fut chantre de Saint-Jean-de-Latran vers 1620. On a publié de sa composition : *Musiche spirituali a 3 voci*; in Roma, per Luca Antonio Soldi, 1620, in-4°.

**TRIPPENBACH** (Martin), récollet du couvent de Coblence et organiste, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Nuremberg, en 1740, un recueil de pièces de sa composition pour le clavecin, sous ce titre : *Musikalisches Vergnügen nach dem Geschmack jetziger Zeiten, bestehend in III Klavier-Parthien.*

**TRITONIUS** (Pierre), musicien, dont le nom allemand était peut-être *Olivenbaum*, vécut à Augsbourg dans les premières années du seizième siècle. Il n'est connu que par un ouvrage sorti des presses d'Erhard Oglin (voyez *Oglin*) et dont les exemplaires sont aujourd'hui d'une rareté excessive. Ce volume a pour titre : *Melopoiæ seu harmoniæ tetracenticæ super XXII genera carminum heroicor. elegiacor. lyricor. et ecclesiasticor. hymnor. per Pet. Tritonium et alios doctos sodalitatis literariæ nostræ Musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositi et regulati, ductu Chunradi Celtis fœliciter impressa. Impressum Augusta Vindelicorum, ingenio et industria Erhardi Oglin*, 1507, in-fol. Bien que le titre indique que Tritonius eut des collaborateurs musiciens pour cet ouvrage, rien ne fait voir, dans le volume, quelle a été leur part de travail. La musique de chacune des vingt-deux pièces de vers est à quatre voix imprimées en regard. Une partie de ces vers, donnés comme exemples, sont tirés des poésies d'Horace. Tritonius n'emploie dans cette musique que deux valeurs de notes, répondant aux longues et aux brèves de la quantité lyrique, et toutes ses mesures, sauf un seul exemple, sont à temps binaires. Il se conforme aux règles de la prosodie, et, par une conséquence inévitable, il sacrifie le rhythme musical.

**TRITTO** (Jacques) ou **TRITTA**, compositeur distingué, naquit en 1732, à Altamura, dans la province de Bari, au royaume de Naples. A l'âge de onze ans, il fut conduit à Naples par son parent Jean Tritto, prêtre, qui le fit entrer au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Un goût prononcé pour le violoncelle lui fit commencer sa carrière musicale par l'étude de cet instrument ; puis il reçut des leçons d'harmonie et de contrepoint de Cafaro, alors professeur au Conservatoire. Bientôt élevé au poste de répétiteur ou de *prima maestrino*, il remplaça son maître Cafaro comme instituteur au Conservatoire et comme directeur de musique au théâtre royal de Saint-Charles. Après la mort de Cafaro, Tritto semblait destiné à remplir ces emplois en titre, mais Paisiello, récemment revenu de Russie, les obtint. Tritto se livra alors à la composition pour les églises de Naples et pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1779, il reçut sa nomination de maître d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de *la Pietà*, et l'emploi de professeur de contrepoint et de composition lui fut donné après la mort de Sala (*voy.* ce nom). Parmi ses élèves, on remarque son fils, Farinelli, Paganini (compositeur dramatique), Spontini, Raimondi, Orlandi, Manfroce, Conti et quelques autres artistes connus. Le roi Ferdinand nomma Tritto maître de la musique de sa chambre et de la chapelle royale, et le vieux maître conserva cet emploi jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut à Naples, le 17 septembre 1824, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Ses meilleures compositions sont :

Opéras : 1° *Il Principe riconosciuto*, farce, au théâtre *Nuovo* de Naples, 1780. 2° *La Marinella*, idem, 1780. 3° *La Belinda*, idem, 1781. 4° *La Viaggiatrice di spirito*, opéra, idem, 1781. 5° *Don Procopio*, idem, 1782. 6° *La Scuola degli amanti*, idem, 1782. 7° *Il Cortesiano fanatico*, idem, 1783. 8° *Li due Gemelli*, au théâtre des *Fiorentini*, 1783. 9° *Il Convitato di pietra*, idem, 1783. 10° *La Scuffiara*, idem, 1784. 11° *La Sposa stramba*, au théâtre du *Fondo*, 1784. 12° *La Sposa bizarra*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1784. 13° *La Scaltro Avventuriere*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, 1785. 14° *Artenice*, opéra sérieux, au théâtre Saint-Charles, 1785. 15° *Le Astuzie in amore*, au théâtre *Nuovo*, 1785. 16° *L'Impostore smascherato*, idem, 1786. 17° *Arminio*, au théâtre *Argentina*, à Rome, 1786. 18° *La Scaltra Avventuriera*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, 1786. 19° *Le Gelosie*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1786. 20° *I Raggiri scoperti*, idem, 1786. 21° *La Prova reciproca*, aux *Fiorentini*, à Naples, 1787. 22° *Le Trame spiritose*, au théâtre *Nuovo*, 1787. 23° *Il Barone in angustie*, idem, 1788. 24° *Il Giocatore fortunato*, idem, 1788. 25° *La Bella Selvaggia*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1788. 26° *Li Finti Padroni*, idem, 1789. 27° *La Molinarella*, au théâtre du *Fondo*, à Naples, 1789. 28° *La Vergine del Sole*, idem, 1790. 29° *Le Nozze in Garbuglio*, au théâtre *Nuovo*, 1790. 30° *La Canterina*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1790. 31° *Gli Amanti in puntiglio*, au théâtre *Nuovo*, à Naples, 1791. 32° *L'Inganno fortunato*, idem, 1791. 33° *L'Equivoco*, au *Fondo*, 1792. 34° *La Donna sensibile*, idem, 1792. 35° *Il Disinganno*, cantate à deux voix et chœurs, 1792. 36° *Il Tempio dell' Eternità*, cantate avec chœurs, 1793. 37° *La Fidelità tra le selve*, à Venise, en 1795. 38° *Apelle e Campaspe*, à Milan, 1796. 39° *Nicaboro*, au théâtre Saint-Charles, à Naples, 1798. 40° *Ginevra di Scozia*, idem, 1800. 41° *Li Matrimonii contrastati*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1800. 42° *Il*

*Trionfo della Gloria*, cantate dramatique, au théâtre Saint-Charles, 13 août 1801. 43° *Gli Americani*, idem, 4 novembre 1802. 44° *L'Omaggio pastorale*, idem, 1803. 45° *Albino in Siria*, idem, 1810.

Musique d'église : 1° Messe à huit voix réelles, avec deux orchestres. 2° Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre. 3° Trois messes brèves, idem. 4° Messe pastorale, idem. 5° Messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre. 6° *Dixit* à cinq voix sur le plain-chant. 7° Cinq autres *Dixit*, grands et petits. 8° *Credo* solennel à cinq voix. 9° Deux autres *Credo* brefs à quatre voix. 10° Douze motets à quatre et cinq voix. 11° Deux *Magnificat* à quatre voix. 12° *Confitebor* à cinq voix. 13° *Beatus vir* à quatre voix et orchestre. 14. *Beatus vir* à cinq voix. 15° *Laudate* à cinq voix. 16° *Te Deum* solennel à cinq voix et orchestre. 17° *Te Deum* bref à quatre voix. 18° Cinq *Salve Regina* à trois, quatre et cinq voix. 19° *Lauda Sion* à quatre voix. 20° Passion, d'après saint Matthieu, avec orchestre. 21° Passion, d'après saint Jean, idem. 22° Deux graduels avec chœurs. 23° *Pange lingua* à deux et à quatre voix, avec plusieurs *Tantum ergo* pour solo et chœur. 24° *Miserere* à quatre voix et orchestre. 25° *Benedictus*, idem. Une partie de cette musique se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire, à Naples.

Tritto a écrit pour l'enseignement au Conservatoire de Naples un recueil de basses chiffrées qui a été publié sous ce titre : *Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai vari movimenti del basso*, Milano, per Ferdinando Artaria, 1821, in-fol. de soixante-quatre pages. On a aussi de lui des principes de contrepoint intitulés : *Scuola di contrappunto, ossia Teoria musicale*, ibid., 1823, in-fol. de cinquante-deux pages.

**TRITTO** (Dominique), fils du précédent, naquit à Naples, en 1781, et fit ses études musicales sous la direction de son père. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les ouvrages suivants : 1° *Zelinda e Rodrigo*, op. semi-seria, en deux actes. 2° *La Parola d'onore*, en un acte, au théâtre du *Fondo*, le 27 septembre 1815. 3° *Il Trionfo di Trajano*, op. seria, en trois actes, au théâtre Saint-Charles, le 30 mai 1818. Je n'ai pu recueillir d'autres renseignements sur cet artiste.

**TRNKA** (1) (Wenceslas-Jean), compositeur, né en Bohême, fut secrétaire du comte de Hayos, à Vienne, vers 1825. Il a publié pour le piano : 1° Marche funèbre d'Alexandre I^er^, à quatre mains ; Vienne, Weigl. 2° Marche triomphale à l'occasion du rétablissement de la santé de l'empereur François I^er^ d'Autriche (1826) *idem*, op. 14 ; *ibid.* 3° Trois grandes marches *idem*, op. 16 ; Vienne, Leidesdorf. 4° Grande marche de parade du régiment de Giulay *idem*, op. 21 ; *ibid.* 5° Deux grandes polonaises pour le piano ; *ibid.* 6° Plusieurs cahiers de danses et de valses.

**TROESSLER** (Bernard), musicien allemand, fixé à Paris, vers 1806, est mort dans cette ville, en 1828. Professeur d'harmonie et de composition, il a publié pour l'enseignement les ouvrages suivants : 1° *Traité général et raisonné de musique, dédié à la mémoire de Gluck, Haydn et Dussek*; Paris, chez l'auteur, 1825, in-4° de cent trente pages. 2° *Traité d'harmonie et de modulation selon les six mouvements de la basse*; Paris, Pleyel (sans date), in-fol. gravé.

**TROFEO** (Roger), maître de chapelle de l'église de la Scala, à Milan, vers la fin du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Canzonette a sei voci*, lib. I ; *in Venetia*, 1589, in-8°. 2° *Canzonette a tre con alcuna di Giovan Domenico Rognone; in Milano*, 1600.

**TROJANO** (Massimo), musicien napolitain, était au service de l'électeur de Bavière, dans la chapelle dirigée par Orland de Lassus, en 1568, lorsqu'il publia chez Adam Berg, à Munich, in-4°, un recueil intitulé : *Discorsi di triomfi, giostre, apparati, e della cose più notabile fatta nelle Nozze dell' illustr. et eccellent. Signor Duca Guglielmo*, etc. Il promet dans la préface de cet ouvrage, pour l'année suivante, le quatrième livre de ses villanelles à la napolitaine, ainsi que des madrigaux à cinq voix réunis à quelques-uns de Roland de Lassus et d'autres musiciens. Trojano ne figure plus dans le tableau des musiciens de la chapelle de Munich, en 1593, publié par Delmotte dans sa *Notice biographique sur Roland Delattre* (p. 29). Je ne connais de Massino Trojano que *Il terzo libro delle sue Rime a Canzoni alla Napolitana a tre voci colla Battaglia della Gatta, a la Cornachia, et una Amascherata alla Turchesca a cinqua voci, et una Moresca novamenta fatta; Vinegia, Girolamo Scotto*, 1568, petit in-4° obl.

**TROJANO** (Jean), maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, naquit à Todi, dans les États de l'Église. Il succéda à Annibal Stabile, en 1590, dans la direction du chœur

(1) Ce nom se prononce *Trenka*, en langue bohême, mais en faisant sentir l'r aussi peu que possible.

de la basilique Libérienne (Sainte-Marie-Majeure), et conserva cette place jusqu'en 1600, où il eut pour successeur François Soriano, qui y rentrait pour la troisième fois. On ignore si ce fut par son décès ou par un changement de position que Trojano cessa d'occuper cette place. Les catalogues des grandes bibliothèques n'indiquent aucun ouvrage de ce maître, et son nom ne se trouve dans aucun des grands recueils de motets ou de madrigaux de divers auteurs; ce qui est d'autant moins explicable, que deux fragments de ses motets conservés par Kircher dans le premier volume de sa *Musurgia universalis* (p. 601 et 613), comme des modèles d'expression douloureuse et plaintive, sont très-remarquables pour le temps où cet artiste a vécu : ils sont tous deux à six voix.

**TROJANO** (Antoine), en latin **TROJANUS**, n'est mentionné par aucun historien de la musique ou biographe; il n'est connu que par le motet *Jubilate Deo omnis terra*, à quatre voix, qui se trouve dans le troisième livre de la collection publiée par Tylman Susato, à Anvers, en 1547, sous le titre : *Sacrarum cantionum quatuor vocum, vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectarum Liber etc.*

**TROMBETA** (Antoine). Le catalogue de la bibliothèque barberine indique sous ce nom (p. 479) un ouvrage intitulé : *Rerum musicalium opusculum;* Strasbourg, 1535, in-fol.; mais c'est une erreur de celui qui a rédigé ce catalogue, car le livre intitulé *Rerum musicarum opusculum*, qui a été imprimé à Strasbourg, en 1535, in-fol., est de Jean Frosch. Il est vraisemblable que ce livre s'est trouvé relié à la suite de quelque autre de Trombeta, auteur de plusieurs traités de philosophie, et cela aura induit en erreur le bibliothécaire. Aucun bibliographe, que je sache, n'a remarqué cette bévue littéraire.

**TROMBETTI** (Ascagne), compositeur, né à Bologne, vécut à Naples, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer trois livres de *Canzoni alla napoletana a tre voci*, Venise, 1572, 1577 et 1581. On connaît aussi sous son nom : *Musica a più voci;* Bologne, Rossi, 1585, in-4°.

**TROMBETTI** (Augustin), célèbre guitariste bolonais, né au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Intavolatura di sonate novamente inventate sopra la chitarra spagnuola, libri due;* Bologne, 1639, in-4°.

**TROMBONCINO** (Barthélemi), compositeur de *Frottole* (sorte de chants vénitiens autrefois en usage), naquit à Vérone, vers le milieu du quinzième siècle, ou un peu plus tard. Conrad Gesner cite, dans ses *Pandectes* (fol. 84), un œuvre sous ce titre : *Frottole di Missar Bartholomeo Tromboncino con tenori et bassi tabulati, et con soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto; Venetiis impresse per il Petrucci.* Il est vraisemblable que Gesner a commis quelque erreur dans ce titre et qu'il a confondu cet ouvrage supposé avec un recueil de Frottole en tablature de luth, publié par le luthiste *Francesco*, surnommé *Bossinensis*, parce qu'il était né probablement dans la partie de la Bosnie (ou *Bossinie*, comme on disait autrefois), qui avoisine l'Adriatique. Ce recueil est intitulé : *Tenori et contrabassi* (1) *intabulati col sopran in canto figurato per cantare et sonare col lauto, libro primo. Francisci Bossinensis Opus; impressum Venetiis : per Octavianum Petrutium Forosempronienensem. Die 27 Martij* 1509. On y trouve vingt-neuf frottole de Tromboncino, avec d'autres de Philippe de Luprano, de Marco Cara de Vérone, d'Antoine Gasparo de Brescia, et d'autres artistes inconnus. Les neuf livres de *Frottole* publiés par Petrucci (voyez ce nom), depuis 1504 jusqu'en 1508, contiennent toutes des pièces de ce genre composées par Tromboncino, ainsi que le quatrième livre, dont le titre particulier est : *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto.* Le second livre des Lamentations de Jérémie (*Lamentationum liber secondus*), publié par le même Octavien Petrucci, en 1506, contient *neuf* Lamentations à trois voix et un *Benedictus* de Barth. Tromboncino, quatre de Gaspard (van Verbeeke), aussi à trois voix, et une lamentation avec un *Benedictus* d'Erasme Lapicida.

**TROMLITZ** (Jean-Georges), flûtiste, compositeur pour son instrument, et fabricant de flûtes, naquit à Géra, en 1726. Il vécut à Leipsick, s'y livrant particulièrement à l'enseignement de la flûte pour les élèves de l'université, ainsi qu'à la fabrication de cet instrument. Parvenu à l'âge de cinquante ans, il

(1) Le mot *contrabasso*, par lequel on désignait une des voix, aux quinzième et seizième siècle, n'a pas de rapport avec l'instrument appelé *contrebasse* dans la musique moderne : il indiquait alors un ténor grave, dont la portée avoisinait la basse, ou qui était *contre la basse*. Voyez à ce sujet l'exemple à six voix du XIX$^e$ chapitre du *Rerum musicarum opusculum*, de Jean Frosch ou Froschius.

cessa de se faire entendre en public, à cause de la faiblesse de sa santé. Tromlitz mourut à Leipsick, au mois de février 1805, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Cramer cite, dans son *Magasin de musique*, les ouvrages suivants composés par cet artiste : 1° Six pièces pour la flûte. 2° Trois concertos pour flûte, deux violons, alto et basse. 3° Deux œuvres de sonates pour clavecin et flûte. Il a publié une collection de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin; Leipsick, in-8°. Tromlitz a écrit aussi sur son instrument : *Kurze abhandlung von Flœtenspielen* (Courte dissertation sur la manière de jouer de la flûte); Leipsick, Breitkopf, 1786, in-4° de trente pages. Cette dissertation prit ensuite de grands développements entre ses mains, et devint l'origine de l'ouvrage qui a pour titre : *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flœte zu spielen* (Instruction fondamentale et détaillée pour apprendre à jouer de la flûte); Leipsick, Bœhme, 1791, in-4° de trois cent soixante-seize pages et XXII pages de préface. 2° *Ueber die Flœten mit mehrern Klappen, deren Anwendung und Nutzen* (Sur les flûtes à plusieurs clefs, leur usage et leur supériorité; publié comme deuxième partie de l'Instruction fondamentale, etc ); Leipsick, Bœhme, 1800, in-4° de cent quarante pages. Tromlitz a publié aussi des articles concernant la meilleure qualité du son de la flûte dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 301 et 316).

**TROMPEO** (Benoit), docteur en médecine, né en Sardaigne, et vivant à Turin, a publié un mémoire sur la voix humaine, intitulé : *Memoria sulla voce considerata nel triplice rapporto fisiologico-pratico;* Turin, Pomba, 1822, in-8° de quarante-deux pages.

**TRONCI** (Philippe et Antoine), célèbres constructeurs d'orgues à Pistoie, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, ont eu pour successeurs Louis et Benoît, fils de Philippe. Benoît vivait et travaillait encore en 1812. On cite avec éloge l'orgue qu'il a fait pour l'église du *Sacrement*, à Pistoie, et dans lequel il a introduit de nouvelles inventions, notamment, dit-on, les effets du *piano* et du *forte*. J'ignore si le procédé dont il s'agit a quelque rapport avec celui de Grenié (voyez ce nom). Les fils de Benoît, Pietro, Agati et Giosué, ont embrassé la même profession, et sont maintenant au nombre des meilleurs facteurs d'orgues de l'Italie.

**TROPEA** (Giacomo), musicien napolitain, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci, con due madrigali a cinque voci nel fine; libro primo; in Napoli, per Constantino Vitali*, 1592, in-4°. 2° *Madrigali a cinque voci;* ibid., 1621, in-4°. 3° *Madrigali a quattro voci, libro secondo;* ibid., 1622, in-4°.

**TROST** (Gaspard), organiste à Iéna, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° Chant funèbre sur le texte *Ich weiss dass mein Herr Jesus-Christus*, à quatre voix; Iéna, 1621. 2° Motet de noces à huit voix; *ibid.*, 1623.

**TROST** (Jean-Gaspard), surnommé **L'ANCIEN**, fut avocat de la régence et organiste à Halberstadt, vers 1660. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants : 1° *Adversaria musica, ad theoriam et praxim, in duas partes divisa*. 2° *Præcepta musicæ theoreticæ et practicæ, tabulis synopticis inclusæ*. 3° *Organographia rediviva Michaelis Prætoriæ*. 4° *Examen organi pneumatici contra sycophantas*. 5° *Monochordum*. 6° Une description de quelques orgues de l'Allemagne et de la Hollande. 7° *Tractatus de modis musicis vindicatus* (1). 8° Treize préfaces des ouvrages de Frescobaldi, de Donati, de Rovetta, de Malgarini et autres, traduites en allemand. Trost a laissé aussi en manuscrit des traductions du traité du contrepoint d'Artusi, du *Transilvano* de Diruta, des Institutions harmoniques de Zarlino, de la *Regola facile e breve* de Galeaz Sabbatini, de l'Introduction à la musique pratique de Morley, et de l'Institution harmonique de Salomon de Caus.

**TROST** (Jean-Gaspard), *le jeune*, fils du précédent, organiste de la cour de Weissenfels, a publié la description de l'orgue construit de son temps dans cette ville, avec des considérations générales sur la facture des instruments de cette espèce, leur accord, la qualité des jeux, et les devoirs de l'organiste dans leur réception. Cet ouvrage a pour titre : *Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustenburg zu Weissenfels*, etc.; Nuremberg, Wolfgang Maurice Endter, 1677, in-12 de soixante-douze pages. Trost dit dans cet opuscule (p. 3), qu'il avait écrit précédemment un autre ouvrage intitulé : *Tractatus de juribus et privilegiis musicorum;* mais il ne paraît pas qu'il l'ait fait imprimer.

(1) Ce titre indique sans doute une défense du Traité des modes musicaux de Matthæi, publié à la même époque, et qui a peut-être été l'objet de quelque critique maintenant inconnue.

**TROST** (Godefroid-Henri), bon facteur d'orgues à Altenbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, était fils de Tobie-Godefroid Trost, qui exerçait la même profession, et avait construit l'orgue de Langensalza, composé de trente-sept jeux. Les principaux ouvrages de Godefroid-Henri sont : 1° L'orgue de Dollenstadt, dans le duché de Gotha, composé de vingt jeux, en 1709. 2° Celui de Watershausen, près de Gotha, de cinquante-huit jeux, en 1730. 3° Celui de l'église du château à Altenbourg, de quarante jeux, commencé en 1736 et fini en 1739. Trost a eu pour élèves Friderici, de Géra, Gasparini, de Kœnigsberg, Graich et Nitter, de Bayreuth.

**TROUPENAS** (Eugène), né à Paris, en 1799, fit ses études dans un pensionnat de cette ville, et s'y livra particulièrement à la science des mathématiques, sous la direction de Hoéné Wronski, qui y était professeur. Les parents de Troupenas désiraient qu'il entrât à l'école polytechnique; mais Wronski parvint à le faire renoncer à ce projet en lui disant que les professeurs de cette institution étaient des ignorants incapables d'apprécier la réforme des mathématiques entreprise par lui, Wronski. Troupenas avait aussi entrepris l'étude de la musique, pour laquelle il eut toujours un goût passionné. Il s'était persuadé que la théorie de cet art ne peut trouver de base que dans la science du calcul; il avait, à maintes reprises, invité Wronski à s'en occuper, et lui-même y pensait sans cesse. Devenu possesseur d'une fortune modeste, après la mort de ses parents, il se fit éditeur de musique, devint l'ami d'Auber, de Rossini, de Bériot, et publia leurs ouvrages, dont la vente produisit des bénéfices considérables. Sa constitution n'était pas robuste, et, pendant près de dix ans, il fut atteint d'une affection de poitrine qui l'obligeait d'aller passer tous les hivers à Hyères. Le mal finit par faire des progrès, et Troupenas s'éteignit à Paris, le 11 avril 1850. Toujours préoccupé d'une théorie mathématique de la musique, il m'en parlait souvent et nous eûmes de longues discussions à ce sujet; je finis par ébranler ses convictions et lui démontrer qu'un art éminemment idéal ne peut avoir qu'une origine psychologique, et que cet art ne peut naître que de l'action réciproque du sentiment sur l'intelligence et de celle-ci sur le sentiment. A la suite de ces discussions, il m'écrivit deux lettres qui furent publiées dans la *Revue musicale* (année 1832), sous ces titres : 1° *Essai sur la théorie de la musique, déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science*. Première lettre à M. le rédacteur de la *Revue musicale;* publiée ensuite à part, sans lieu d'impression et sans date (1832), in-12 de huit pages. 2° Seconde lettre à M. le rédacteur de la *Revue musicale;* tirée à part, sans nom de lieu et sans date (1832), in-12 de douze pages. Entré dans ce nouvel ordre d'idées, sans renoncer toutefois à une synthèse de deux principes psychologique et mathématique, Troupenas s'occupa jusqu'à ses derniers jours de la formation d'un corps de doctrine de la science de l'art basée sur cette synthèse; mais il ne paraît pas qu'il ait achevé le livre auquel il travaillait d'après ce plan.

**TROUSSEAU** (Armand), professeur de matière médicale et de thérapeutique à la faculté de médecine de Paris, membre de l'Académie de médecine, né à Tours, en 1801, a publié beaucoup d'ouvrages relatifs à sa profession, parmi lesquels on remarque celui-ci, qui a des rapports avec l'art du chant : *Traité pratique de la phthisie laryngée, de la laryngite chronique, et des maladies de la voix;* Paris, Baillère, 1837, un volume in-8°.

**TRUHN** (Frédéric-Jérôme), directeur de musique à Berlin, né le 17 octobre 1811, à Elbing, se fit remarquer dès son enfance, dans l'école où il était placé, par la justesse de sa voix et son organisation musicale. A l'âge de dix ans, il commença l'étude de la flûte : ses progrès furent si rapides, qu'après deux années d'exercices sur cet instrument, il put être admis dans l'orchestre des concerts d'abonnement et y exécuter des solos. Après avoir atteint l'âge de douze ans, il ajouta l'étude du violon à celle de la flûte et parvint en peu de temps à jouer sur cet instrument, d'une manière satisfaisante, des compositions de Rode et de Mayseder. Ces premiers succès éclairèrent sa famille sur sa destination naturelle, et il lui fut permis, dans l'été de 1831, de se rendre à Berlin pour y faire des études sérieuses de musique. Arrivé dans cette ville, il y reçut des leçons de Bernard Klein, puis il devint élève de Dehn, et Mendelssohn lui enseigna pendant quelques mois le mécanisme de la composition. Ses premières productions furent des *Lieder* et des chants à plusieurs voix exécutés pour les sociétés chorales. En 1833, Truhn fit son premier essai de composition dramatique dans le petit opéra *Den vierjæhrige Posten* (Le Poste de quatre années), qui fut représenté au théâtre royal; mais peu satisfait de son ouvrage, il le retira et le remplaça par l'opéra-comique *Trilby*, qui fut joué avec succès, le 22 mai 1835. S'étant marié

dans l'automne de la même année, il alla s'établir à Dantzick, où il se livra à l'enseignement du chant et de l'harmonie. Il y fut aussi chargé de la direction de l'orchestre du théâtre; mais la faillite du directeur le ramena à Berlin, en 1837. Ce fut vers cette époque qu'il se lia d'amitié avec Schumann à Leipsick, et qu'il devint un des rédacteurs de la *Nouvelle gazette musicale* fondée par ce compositeur. Après que Schumann se fut retiré de la direction de cette feuille, Truhn cessa d'y travailler et fournit quelques articles à la *Gazette générale de musique de Leipsick*; mais celle-ci ayant cessé de paraître à la fin de 1848, il fut chargé de la rédaction du feuilleton de la *Nouvelle gazette musicale de Berlin*, publiée par Bock, et n'a pas cessé jusqu'à ce jour (1864) d'y donner sa collaboration, ainsi qu'à la chronique berlinoise dans le *Correspondant de Hambourg*. A l'époque de la prestation du serment de Frédéric-Guillaume IV, Truhn se rendit à Kœnigsberg et y organisa une fête musicale, dans laquelle il fit exécuter une cantate dont il avait écrit les paroles et la musique; puis il voyagea en Russie et en Pologne pour y donner des concerts. Ses compositions furent applaudies à Varsovie et à Cracovie. En 1843, il parcourut le Danemark et la Suède avec le pianiste Th. Dœhler. Sa grande composition pour voix seule, chœur à huit voix et orchestre, intitulée *Mahadah*, obtint de brillants succès, en 1846, à Berlin, Breslau, Dresde, Kœnigsberg et Elbing. A l'automne de 1848, Truhn retourna dans sa ville natale et y vécut quelque temps en donnant des leçons de chant dans l'école supérieure des filles et dirigeant une société chorale d'hommes. Dans l'année suivante, ses travaux et son zèle furent récompensés par le diplôme de directeur royal de musique. En 1850, il dirigea, à Kœnigsberg, la seconde fête des chanteurs prussiens, et y fit exécuter avec succès sa composition intitulée *Adieu*, poésie de Uhland, pour des voix seules, chœurs d'hommes et orchestre. De retour à Berlin, en 1852, il y a fondé la *nouvelle Liedertafel berlinoise*, placée sous sa direction. Au mois de janvier 1853, il donna au théâtre royal son monodrame de *Cléopâtre*, composé pour la cantatrice *Jeanne Wagner*. Dans l'hiver de 1854, il fit, avec le pianiste distingué Hans de Bulow, une tournée dans laquelle il visitèrent Breslau, Posen, Dantzick et Riga. Arrivé dans cette dernière ville, Truhn s'y arrêta pendant quatre ans et vécut en donnant des leçons de chant et d'harmonie. En 1858, il est retourné de nouveau à Berlin, d'où il ne s'est plus éloigné depuis lors. Outre les opéras et les grandes compositions dont il a été parlé précédemment, cet artiste a écrit et publié une quantité de *Lieder* et quelques bagatelles pour le piano.

**TRUSKA** (Simon-Joseph), virtuose sur le violon et la basse de viole, compositeur et facteur d'instruments, naquit à Raudoitz, en Bohême, le 5 avril 1734. Fils d'un ébéniste, il apprit d'abord la profession de son père, et travailla à Prague jusqu'en 1757. Le siége de cette ville par l'armée prussienne l'obligea à s'en éloigner pour aller à Vienne; mais il retourna, vers la fin de la même année, dans la capitale de la Bohême, et entra, le 8 décembre 1758, au couvent de Strahow, en qualité de frère lai. Il fit sa profession, le 1er janvier 1761. Dès son entrée au monastère, il se livra à la culture de la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse, devint habile sur le violon, la basse de viole et le violoncelle, et composa beaucoup de quintettes, quatuors, trios et sonates pour basse de viole, violon, alto et violoncelle, qui ont eu de la réputation en Bohême, ainsi que des danses qui ont été exécutées dans les bals et redoutes de Prague, avec beaucoup de succès, pendant les années 1774, 1775 et 1776. La restauration de l'orgue de Strahow fournit à Truska l'occasion d'étudier les principes de la construction de cet instrument : il en profita pour fabriquer d'abord un petit orgue portatif, puis un grand positif avec pédale qui fut admiré comme un ouvrage parfait. Encouragé par ce succès, il se livra avec ardeur à la facture des pianos, violons, altos, violes d'amour et basses de viole. Ces instruments ont été recherchés à l'étranger aussi bien qu'en Bohême. Parvenu à l'âge de soixante-quinze ans, ce moine laborieux mourut dans son convent, le 14 janvier 1809.

**TRUTSCHEL** (A.-L.-E.), organiste de l'église Saint-Jacques, à Rostock, n'est connu que par ses ouvrages, dont les premiers ont été publiés en 1834. Son œuvre quatorzième a paru en 1848. Cet artiste s'est jeté dans une direction très-différente du style de Bach et de son école. Son modèle paraît être Fischer; mais il se hasarde dans des associations harmoniques inconnues à cet excellent organiste, et ses idées n'ont pas le charme qu'on remarque dans les œuvres de celui-ci. On voit que Trutschel s'efforce de donner à la musique d'orgue un caractère dramatique, fâcheuse tendance qui a conduit à la décadence actuelle de la musique instrumentale et religieuse. Çà

et là W. Trutschel essaie des entrées de fugues; mais il y montre peu d'habileté. Ses ouvrages principaux sont ceux dont voici les titres : 1° *Vorspiele zum Gebrauch beim œffentlichen Gottesdienste* (Préludes pour l'usage des fêtes solennelles), œuvres 9e et 10e; Güstrow, Fr. Opitz. 2° *Vorspiele über die gebrauchlichsten Melodieen der evangelischen Kirche für die Orgel*, etc. (Préludes pour l'orgue sur les mélodies usitées dans l'église évangélique), op. 14; cinquième recueil de pièces d'orgue; Rostock, C. Heumann et C. Topp. 3° Fantaisies pour des introductions et des finales, op. 17; *ibid.* Kœrner a extrait de ce dernier ouvrage une grande fantaisie qu'il a insérée dans la troisième partie de son *Postludien-Buch*; Erfurt, (s. d.), in-4° obl.

**TRYDELL** (Jean), musicien irlandais, professeur à Dublin vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un traité élémentaire de musique : *Two Essays on the theory and practice of Music*, Dublin, 1766, in-8°. Le premier de ces essais contient les éléments de la musique; le second est un traité abrégé d'harmonie et de composition.

**TSAI-YU**, prince de la famille impériale des *Ming*, en Chine, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle de l'ère chrétienne. Aidé de quelques lettrés, il se livra, ainsi que *Ly-Koang-ty* (voyez ce nom), à des recherches sur la théorie de la musique chinoise, dans les anciens traités de cet art; mais il borna l'objet de ses travaux aux principes de la formation de l'échelle musicale, et aux proportions des douze demi-tons chromatiques, appelés *lu* en chinois. Le livre qu'il écrivit sur ce sujet a pour titre : *Lu-lu-Tsing-y* (Explication claire de la théorie des *lu*); il le termina en 1596, le présenta à l'empereur *Ouan-Ty*, et le fit imprimer dans la même année.

**TSCHIRCHE** (Wilhelm), maître de chapelle à Géra, est né à Lichtenau, près de Lauban, le 8 juin 1818. Son père, qui y était *cantor*, lui fit commencer, en même temps que ses frères, l'étude du chant, de l'orgue et de la composition. A l'âge de seize ans, il entra au séminaire des instituteurs à Bunzlau, et y reçut des leçons de Karow pour l'orgue et la théorie de la musique; puis il alla continuer ses études à l'institution de la musique d'église à Berlin, où A.-W. Bach acheva de développer son talent d'organiste, tandis que Grell achevait de l'instruire dans la théorie. Rungenhagen lui donna aussi des leçons de composition à l'Académie des beaux-arts, et, enfin, il compléta son instruction en suivant le cours du docteur Marx, à l'université. En 1843, Wilhelm Tschirche obtint la place de *cantor* de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Liegnitz, à laquelle il réunit bientôt celle de directeur de musique de la société de chant. Doué d'une belle organisation musicale, il imprima un mouvement d'activité et de progrès dans l'art au sein de la ville et de la province où il avait fixé son séjour. Ce fut lui qui organisa et dirigea les fêtes musicales à Liegnitz, au Grœditzberg et à Kauth, dans les années 1845, 1846 et 1847. La place de maître de chapelle étant devenue vacante à Géra, en 1854, Tschirche fut appelé dans cette ville pour la remplir. En 1847, il avait fait un voyage à Leipsick et à Berlin, et y avait donné des concerts d'orgue où il fit entendre une grande fantaisie avec fugue, publiée ensuite par Kœrner, à Erfurt. Parmi les ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Motet pour quatre voix d'hommes, *Gross sind die Werke des Herrn* (Les œuvres du Seigneur sont grandes). 2° *Den Herr ist Gott* (Le Seigneur est Dieu), cantate pour des voix mêlées avec orchestre, op. 17; Schweidnitz, Weigmann. 3° *Von allen Himmeln tönt Dir Herr* (Les cieux vous glorifient, Seigneur), motet en chœur avec orchestre, op. 17; *ibid.* 4° *Gelobt sei Gott* (Dieu soit loué), chœur avec des instruments à vent ou orgue, op. 20; *ibid.* 5° Le psaume 24 pour un chœur d'hommes avec solo, op. 27; Magdebourg, Heinrichshofen. 6° *Die Harmonie* (L'Harmonie), hymne pour quatre voix d'homme avec instruments à vent, exécuté à l'Académie de chant, à Berlin; Breslau, Leuckart. 7° Plusieurs chants détachés, idem. 8° *Der Volksænger* (Le Chanteur populaire), recueil de chants faciles pour quatre voix d'homme; Schweidnitz, Weigmann. 9° Beaucoup de *Lieder* en recueils ou détachés, pour voix seule avec piano, ou pour des chœurs. 10° Six préludes pour orgue à trois claviers; Breslau, Schumann. 11° Cinq pièces d'orgue, dont trois préludes et deux fugues, op. 1; Berlin, Challier. 12° Sonatine pour piano (en *fa*), ibid.

**TSCHIRCH** (Ernest), frère du précédent et professeur de musique à Berlin, est né à Lichtenau le 3 juillet 1819. Après avoir commencé l'étude de la musique avec son père, il alla fréquenter le gymnase à Lauban, puis il se rendit à Berlin et y continua ses études musicales à l'institution pour la musique d'église et à l'école de l'Académie des beaux-arts. En 1845, il a fait un voyage à Hambourg et à Paris. De retour à Berlin, il s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1852, où il fut appelé à Stettin

pour y remplir les fonctions de directeur du chœur et de chef d'orchestre du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 26 décembre 1854, à peine âgé de 35 ans. Il avait, dit-on, du talent comme compositeur : Ses ouvrages consistent en deux opéras, *le Hollandais volant* et *Fritz-f*, plusieurs cantates, des ouvertures pour l'orchestre et des *Lieder*.

**TSCHIRCH** (Rodolphe), compositeur à Berlin, et frère des précédents, est né à Lichtenau, vers 1821. Il fut chef du chœur au théâtre *Kroll* de Berlin jusqu'en 1854. En 1855, la grande médaille d'argent lui a été décernée pour sa composition intitulée *Die Hubertus Jagd* (La Chasse de Saint-Hubert). On connaît aussi de cet artiste la musique d'une pièce de circonstance intitulée *Eine Brautschau* (La Recherche d'une femme), en trois actes, qui fut représentée au théâtre Kœnigsstadt de Berlin, le 7 février 1858, ainsi qu'une cantate composée pour un chapitre de l'ordre de l'Aigle-Noir, laquelle fut exécutée au palais de Sans-Souci, en 1853; enfin, un grand nombre de compositions de chasse. M. Rodolphe Tschirch a publié : 1° Hymne et marche de jubilé pour piano, op. 3; Berlin, Trautwein. 2° *La Chasse de Saint-Hubert*, pour des instruments de cuivre, op. 6; Berlin, Bock. 3° *Narcisse*, fantaisie caractéristique pour piano, Breslau, 1856. 4° Galops-études, idem; ibid. 5° Différentes pièces du même genre, op. 23 et 24; Breslau, Leuckart. 6° Chants à voix seule avec piano; Berlin, Bock, Trautwein et Challier.

**TSCHORTSCH** (Jean-Georges), prêtre bénéficier et compositeur, à Schwetz, dans le Tyrol, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Sacerdos musicus concertans seu conc. Litanias* 10 *Lauretano-Marianas*, etc., Augustæ Vindelicorum, 1725, in-fol. 2° *Incensum mysticum ad aram magnæ cœlorum Reginæ adolendum XIV Offertoria a* 4 voc., 2 *viol. alto viola*, 2 *lituis et G. B.*, Augsbourg, 1730, in-fol. 3° *VII Missen, nebst einen Requiem für 4 Stimmen*, 2 v., vc. *und Generalbass* (Sept messes suivies d'un *requiem* à 4 voix, 2 violons, violoncelle et basse continue), *ibid.*, 1731, in-fol.

**TUBAL** (A.), musicien belge, vécut au milieu du seizième siècle. Il ne peut y avoir de doute sur le pays qui l'a vu naître, car ses compositions se trouvent dans deux grandes collections imprimées à Anvers et à Louvain, lesquelles ne contiennent que des ouvrages des plus célèbres maîtres nés en Belgique et formés dans les écoles de ce pays. La première de ces collections est intitulée : *Sacrarum Cantionum (vulgo hodie Moteta vocant) quinque et sex vocum ad veram harmoniam concertumque ab optimis quibusque Musicis in philomuserum gratiam compositarum Libri tres. Antwerpiæ per Joannem Latium et Aubertum* (sic) *Walrandum*, 1554-1555, in-4° obl. Au commencement du troisième livre se trouve une épître dédicatoire à Marc Wesler, noble habitant d'Augsbourg (*ad Marcum Weslerum Augustæ Vindelicorum Patricium Epistola*), dans laquelle Waelrant dit qu'il n'est pas seulement le typographe, mais l'éditeur de ce recueil d'œuvres de ses compatriotes. Quatre motets à cinq voix de Tubal sont dans cette collection, à savoir livre 1er, page 15, livre 11, pages 14 et 19, et livre III, p. 18 de la partie du ténor. Les autres compositeurs dont on y trouve des motets à cinq et à six voix sont Créquillon, Nicolas Gozin, Gombert, Hollander, De Latre (Petit Jean), Do Latre (Olivier), Maillart, Clément (*non papa*) et Zaehœus. Un exemplaire de ce recueil est à la Bibliothèque royale de Munich, sous le n° 126. L'autre collection a pour titre : *Cantionum Sacrarum (vulgo Moteta vocant) quinque et sex vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum*. Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1555-1558, in-4° obl. Elle est composée de huit livres, dont le cinquième ne contient que des motets de Manchicourt. Au troisième livre se trouve le motet de Tubal à cinq voix, *Spiritus sanctus*, sous le n° 16. Un exemplaire des huit livres de cette collection est dans ma bibliothèque. Les huit livres ne contiennent que des compositions de musiciens belges.

**TUBEL** (Chrétien-Théophile), musicien allemand, vécut quelque temps à Amsterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, et s'y livra à l'enseignement du piano et de la composition, puis il retourna en Allemagne. Il a publié une instruction élémentaire pour la musique, le clavecin et la composition, en hollandais et en allemand, sous ce titre : *Korte Onderrigtinge der Musijk, met de daar bygevoegde 77 Handstuckjes voor het Clavier, benevens een korte behandeling van het contrapunct*, etc., Amsterdam, 1767. On connaît aussi sous le nom de cet artiste : *Ino*, cantate de Ramler, publiée à Brunswick, en 1768.

**TUCH** (Henri-Agathon-Gottlob), compositeur, éditeur de musique et libraire à Dessau, naquit en 1766, à Géra, en Saxe. Après avoir commencé l'étude de la musique au gymnase de cette ville, il suivit ses parents à Sanger-

hausen, et y devint élève de Rolle; puis il alla à l'université de Leipsick, et étudia l'harmonie et la composition sous la direction de Doles. Doué d'une belle voix de basse, il se livra aussi à l'étude du chant, et bientôt il abandonna la théologie pour le théâtre. Engagé dans des troupes ambulantes d'opéra, il chanta sur les théâtres de plusieurs villes, et en dernier lieu à Dessau, depuis 1790 jusqu'en 1800. Alors il abandonna cette carrière pour établir une librairie et un magasin de musique à Dessau. Compositeur agréable, il a écrit la musique du petit opéra intitulé : *Der Glückliche Tag* (L'Heureux jour), des chœurs pour le drame de *Lanassa*, des ballets, des airs de danse et plusieurs autres morceaux pour le théâtre et pour les concerts. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° Des menuets, polonaises et valses tyroliennes pour l'orchestre. Leipsick, Kollmann. 2° Pièces d'harmonie de différents genres, œuvres 22, 35, 42, etc., *ibid.* 3° Petites pièces pour divers instruments, tels que la flûte, le cor, la guitare, etc. 4° Symphonie pastorale pour piano, flûte, violon et violoncelle, op. 25, *ibid.* 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 30, *ibid.* 6° Sonates pour piano seul, op. 5, 10, 31, *ibid.* 7° Ouvrages pour l'enseignement du piano, op. 20 et 47, *ibid.* 8° Des petites pièces et des danses pour le piano. 9° Plusieurs recueils de chansons allemandes, etc.

**TUCHER** (Le baron G. DE), conseiller au tribunal militaire de Schweinfurt (Bavière), né à Nuremberg vers le commencement du dix-neuvième siècle, fut, dès sa jeunesse, amateur passionné de musique, particulièrement de musique religieuse. Il a recueilli une grande quantité d'œuvres de ce genre, produits par les anciens maîtres italiens, et a formé à Nuremberg une société de chant pour l'exécution de cette musique éminemment classique. On doit à cet amateur distingué un recueil intéressant de mélodies chorales, dont la première édition fut publiée sous ce titre : *Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und harmonie, nach aus den Quellen des XVI und XVII Jahrhunderts ungerichtet* (Trésor du chant de l'église évangélique, mélodie et harmonie, tiré des sources des seizième et dix-septième siècles); Stuttgart, 1840, un volume in-4°. La deuxième édition de ce recueil est intitulée : *Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert des Reformation* (Trésor de chant de l'église évangélique dans les premiers siècles de la réformation); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1848, deux parties in-4° de plus de neuf cents pages, non compris les préfaces. L'exécution typographique de cette deuxième édition est d'une grande beauté.

**TUCKER** (Guillaume), prêtre et chanoine de Saint-Pierre, dans Westminster, à Londres, fut attaché à la chapelle du roi Charles II, et mourut le 28 février 1678. Il est auteur de quelques antiennes qui se trouvent dans l'*Harmonia sacra* de Page.

**TUCZEK** (François), directeur du chœur de l'église paroissiale de Saint-Pierre, à Prague, en 1771, fut pendant quelques années auparavant chef de musique de la garde civique de la nouvelle ville. Il mourut à Prague, vers 1780, laissant en manuscrit des sonates de clavecin et de petites symphonies appelées *Parthien*. Tuczek avait écrit aussi dans sa jeunesse de petits opéras de carnaval, en langue bohème.

**TUCZEK** (François) (1), compositeur dramatique, fils du précédent, naquit à Prague, vers 1755. Élève de son père pour le chant et pour la composition, il entra d'abord en qualité de ténor au théâtre du comte de Schwerts, à Prague; puis il y remplit l'emploi d'accompagnateur au clavecin, jusqu'en 1797, époque où il entra au service du duc de Courlande, en qualité de maître de concerts, et alla demeurer à Sagan. Il y resta jusqu'en 1800, puis alla diriger la musique du théâtre de Breslau. Vers la fin de 1801, il abandonna cette position pour aller à Vienne comme chef d'orchestre du théâtre de Leopoldstadt. En dernier lieu il se fixa à Pesth et y mourut en 1820. Cet artiste a écrit pour les théâtres de Prague, de Breslau, de Vienne et de Pesth quelques opéras dont voici les titres : 1° *Hans Klachel*, à Prague, en 1797. 2° *Rübezahl*, à Breslau, en 1801. 3° *Les Deux Dachels*. 4° *Dæmona la fripière*, opéra féerique, en trois actes, à Vienne. 5° *Moïse en Égypte*. 6° *Samson*. 7° *Le Sultan Conradin*. 8° *Le Chaperon enchanté*, pantomime. 9° *Idas et Marpissa*, opéra avec des changements de costumes et de décorations à vue, à Prague, en 1808. 10° *Lanassa*, grand opéra, considéré comme le meilleur ouvrage de l'auteur, particulièrement à cause de la beauté des chœurs. Tuczek a écrit aussi quelques oratorios, parmi lesquels on cite *le Jugement dernier*, et des cantates, dont une pour célébrer la convalescence du roi de Prusse, exécutée à Sagan. Ce compositeur excellait dans la musique de danse.

(1) Gerber a été mal informé en donnant à cet artiste le prénom de *Vincent*; il a été copié par les autres biographes musiciens.

**TUDWAY** (Thomas), musicien anglais, élève de Blow, dans la maîtrise de la chapelle royale, fut condisciple de Turner et de Purcell. Au mois d'avril 1664, il fut admis comme ténor dans la chapelle de Windsor. Sept ans après, la place d'organiste du collége du Roi à Cambridge lui fut offerte, et il l'accepta. En 1681, l'université l'admit au grade de bachelier en musique; plus tard il succéda au docteur Staggins dans la place de professeur de musique de cette université. Tudway passa les dernières années de sa vie à Londres, occupé par le comte d'Oxford à rassembler une collection de musique d'église des plus célèbres compositeurs anglais. Cette collection, mise en partition par Tudway, et écrite de sa main, forme six gros volumes in-4°; elle est déposée au Muséum Britannique. Tudway a composé plusieurs grandes antiennes qui ont été exécutées pour des occasions solennelles, telles que le voyage de la reine Anne à Cambridge.

**TUERLINCKS** (Corneille-Jean-Joseph), fils d'un luthier estimé, naquit à Malines (Belgique), le 31 mai 1783. Son instruction dans la musique lui fut donnée par le chanoine C.-E. André, organiste de la métropole de Malines. Heureusement organisé pour l'art, Tuerlincks apprit avec facilité à jouer de la plupart des instruments, particulièrement du basson, du hautbois et de la flûte. Comme organiste, il remplaça souvent son ancien maître de composition aux églises de Saint-Rombaut et de *Notre-Dame au delà de la Dyle*, à Malines. Il a écrit beaucoup de morceaux tels que marches, ouvertures, airs variés, fantaisies et pas redoublés pour des instruments à vent, dont quelques-uns ont paru dans un journal d'harmonie militaire qu'il publia pendant quelque temps, mais pour lequel il trouva peu d'encouragement dans son pays. Au nombre de ses ouvrages se trouve aussi une *Messe de Requiem*. Numismate et botaniste distingué, Tuerlincks a publié, en collaboration avec M. le professeur Van Beneden, membre de l'Académie royale de Belgique, une liste des mollusques des environs de Malines. Il est mort dans cette ville, le 29 décembre 1850. En 1828, une médaille d'or lui avait été décernée au concours de composition ouvert par la société d'harmonie d'Anvers. Ses ouvrages manuscrits ont été déposés aux archives de la ville de Malines.

**TULOU** (Jean-Pierre), fils d'un choriste de l'Opéra, issu d'une famille attachée à ce spectacle depuis le commencement du dix-huitième siècle, naquit à Paris, en 1749, et fut élève de Cugnier pour le basson. Entré à l'Opéra pour y jouer cet instrument, en 1786, il fut ensuite professeur au Conservatoire, à l'époque de sa création, et mourut à Paris, au mois de décembre 1799. Cet artiste a publié six duos pour deux bassons, à Paris, chez Sieber, et douze airs variés pour deux bassons, *ibid.*

**TULOU** (Jean-Louis), fils du précédent, est né à Paris, le 12 septembre 1786. Admis au Conservatoire comme élève, le 8 novembre 1796, il fut placé l'année suivante sous la direction de Wunderlich pour la flûte, instrument pour lequel la nature l'avait doué des dispositions les plus heureuses. Au concours de 1799, le second prix lui fut décerné, et dans celui de l'année suivante il mérita le premier; mais il était si jeune, que le jury, voulant l'obliger à travailler encore sous son maître, ne le lui accorda pas, et, contre l'usage établi, lui en décerna un second d'honneur, pour récompenser les progrès qu'il avait faits depuis l'année précédente. Enfin la supériorité de Tulou sur ses rivaux se manifesta avec tant d'éclat dans le concours de 1801, qu'il fallut bien lui décerner le premier prix, quoiqu'il ne fût pas encore âgé de quinze ans. Dès lors, il était déjà incontestablement le plus habile flûtiste de France, et vraisemblablement de toute l'Europe. L'imperfection des flûtes de cette époque n'empêchait pas qu'il jouât avec une justesse parfaite, et avec un beau son qu'il modifiait dans tous les degrés d'intensité. Son exécution se faisait remarquer par un brillant et par une verve auparavant inconnus; nul ne chantait avec plus d'expression, de grâce et de délicatesse; en un mot, son talent offrait, dans la réunion de ses qualités, le modèle de la perfection. En 1804, il était entré à l'orchestre de l'Opéra italien, en qualité de première flûte; il y resta jusqu'en 1813, et remplaça alors son maître Wunderlich comme première flûte à l'orchestre de l'Opéra. Dans l'intervalle des douze années écoulées depuis qu'il avait obtenu le premier prix du Conservatoire, il n'avait pas cultivé son talent avec le soin qui semblait nécessaire pour le conserver. Homme de plaisir, il avait été compagnon assidu de quelques oisifs qui le recherchaient à cause de sa gaieté intarissable. D'ailleurs, son goût passionné pour la chasse, et la bizarre fantaisie qui lui fit négliger sa vocation de musicien pour la peinture, dans laquelle il ne réussit jamais, semblaient devoir lui faire perdre en peu de temps sa supériorité sur ses émules. S'il devait se faire entendre en public,

il était quelquefois obligé d'emprunter une flûte, la sienne étant égarée. Cependant telle était son heureuse organisation, qu'on le vit, à un concert de madame Catalani, se préparer à jouer un morceau difficile sur un instrument dont une des pièces était fendue dans toute sa longueur. Il ne s'en aperçut qu'au moment de commencer, et rajusta sa flûte comme il put avec quelques bouts de fil et de la cire, devant le nombreux auditoire qui encombrait la vaste salle de l'Opéra. Tous ses amis frémissaient d'inquiétude; mais lui, plein d'assurance, comme si tout eût été dans le meilleur ordre, joua avec tant de verve, de grâce et de perfection, que des transports d'enthousiasme éclatèrent de toute part. Seul entre tous les artistes qui s'étaient fait entendre dans les concerts de la prodigieuse cantatrice, il balança ses succès.

Cependant un talent nouveau, bien remarquable aussi dans son genre, se produisit en 1814. Ce talent était celui de Drouet qui, plus jeune, ayant pour lui le mérite de la nouveauté, et possédant une grande puissance d'exécution dans la difficulté vaincue, avait beaucoup de chances de succès. Les deux artistes eurent bientôt chacun leurs admirateurs enthousiastes et leurs détracteurs. Depuis près de deux ans, la victoire demeurait incertaine, quand Lebrun composa son opéra intitulé *le Rossignol*, où le chant du roi des oiseaux était confié à la flûte de Tulou. Cette lutte devait être décisive : l'artiste le comprit et sut élever son talent à la hauteur de la difficulté. Dans toute la durée de l'opéra il fit entendre des accents si nouveaux, si purs, si tendres et si briliants à la fois, qu'une admiration frénétique se manifesta dans toute l'assemblée. Les nombreuses représentations qui se succédèrent sans relâche ajoutèrent chaque fois au triomphe de Tulou : dès lors il n'y eut plus de lutte possible : Drouet s'éloigna de Paris et se rendit en Angleterre.

Dès les premiers jours de la restauration, Tulou s'était rangé parmi l'ardente jeunesse dont les sarcasmes poursuivaient le retour de l'ancienne dynastie et de ses partisans. Cette faute le fit tomber en disgrâce. Il ne fut pas compris au nombre des artistes appelés à composer la nouvelle chapelle du roi ; et, quelques années plus tard, lorsque son vieux maître Wunderlich laissa vacante la place de professeur au Conservatoire, ce ne fut pas Tulou, mais un artiste d'un talent très-inférieur au sien, qu'on choisit pour le remplir. Irrité de ce qu'il considérait à bon droit comme une injustice, il donna, dans un moment d'humeur, sa démission de première flûte de l'Opéra (1822), et ce fut encore le même flûtiste qu'il vit appeler à lui succéder. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Tulou ne se rappela au souvenir des artistes et du public que par ses compositions. Enfin une administration mieux inspirée le rappela à l'Opéra, en lui donnant le titre de *première flûte solo* (en 1826), et peu de temps après, la place de professeur au Conservatoire lui fut accordée. Depuis lors jusqu'à sa retraite, en 1856, Tulou a rempli ces emplois conjointement avec celui de première flûte de la Société des concerts. Une fabrique de flûtes qu'il avait établie et dirigée a eu longtemps la vogue et a produit de bons instruments de l'ancien système. Jusqu'à la fin de sa carrière d'artiste et de professeur, Tulou a voulu conserver l'ancienne flûte et s'est opposé à l'introduction de la flûte de Bœhm dans l'enseignement du Conservatoire de Paris. En 1857, il s'est fixé à Nantes, où il vit encore (1864).

Les compositions de Tulou sont en grand nombre ; dans leur classement on remarque : 1° Symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson ; Paris, H. Lemoine. 2° *Idem* pour flûte, hautbois, cor et basson, n° 2 ; Paris, Pleyel. 3° Concertos pour flûte et orchestre ; n° 1 (en *la*) ; Paris, H. Lemoine ; n° 2 (en *mi* mineur) ; Paris, Hentz ; n° 3 (en *ré*) ; Paris, Schœnenberger ; n° 4 (en *mi* mineur) ; Paris, Pleyel ; n° 5 (en *ré*), op. 37 ; Paris, Pleyel. 4° Grands solos pour flûte et orchestre ; n°s 1 et 2 ; Paris, chez l'auteur. 5° Fantaisies pour flûte et orchestre, op. 16 ; Paris, Pacini ; op. 54 (sur un motif de *la Muette de Portici*) ; Paris, Troupenas ; op. 66 (*le Bouquet de bal*) ; *ibid.* 6° Airs variés pour flûte et orchestre, op. 22 ; Paris, Pleyel ; op. 35, *ibid.* ; op. 30 ; *ibid.* ; op. 56 ; op. 62. 7° Airs variés avec quatuor, op. 17 ; Paris, Pacini ; op. 28, 36, 36, 53, 60 ; Paris, Bonn, Mayence et Berlin. 8° Plusieurs airs variés avec deux violons et basse. 9° Grand trio pour trois flûtes, op. 24 ; Paris, Pleyel. 10° Polonaise de *Tancredi* pour deux flûtes et piano, op. 32 ; Paris, Schlesinger. 11° Plusieurs fantaisies et airs variés avec piano. 12° Plusieurs morceaux de concours pour le Conservatoire. 13° Duos pour deux flûtes, livres 1, 2, 3 ; Paris, H. Lemoine ; op. 8 ; Paris, Schœnenberger ; op. 14, 15 ; Paris, Pacini ; op. 18, 19 ; Paris, Gambaro, op. 31, 33, 34 ; Paris, Pleyel. 14° Beaucoup d'airs variés et de fantaisies pour deux flûtes.

**TUMA** (François), compositeur, né à Kostelecz, en Bohême, le 2 octobre 1704, fit ses

études à Prague, et fut ensuite employé comme ténor à l'église Saint-Jacques de cette ville, dans le même temps où Segert y était altiste. Tous deux étaient élèves du P. Bohuslasz Czernohorsky (voyez ce nom), qui était alors maître de chapelle de cette église. Après avoir achevé son cours de philosophie, Tuma se rendit à Vienne, où le prince de Kinsky devint son protecteur, et le confia à Fux pour le diriger dans ses études de contrepoint. Devenu maître de chapelle de l'impératrice Élisabeth, en 1741, il en remplit les fonctions jusqu'à la mort de cette princesse, puis se retira dans un cloître, où il mourut en 1774. Ses principales compositions consistent en motets, messes et quelques morceaux de musique instrumentale, parmi lesquels on cite particulièrement un *Miserere* et des *Matines des morts*, des *parthien* pour divers instruments. Tous les ouvrages de cet artiste sont restés en manuscrit.

**TUNSTEDE** (Simon) ou **TUNSTED**, moine franciscain anglais et docteur en théologie, naquit à Norwich, au commencement du quatorzième siècle. Son savoir et sa piété le firent élever à la dignité de provincial de l'ordre en Angleterre. Il mourut à Bruzard, dans le comté de Suffolk, en 1369. Un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, coté n° 515, renferme deux traités de musique dont il est auteur : le premier a pour titre : *De Musica continua et discreta cum diagrammatibus, per Simonem Tunstede ann. Dom.* 1351. Le second traité est intitulé : *De quatuor principalibus in quibus totius musicæ radices consistunt.*

**TURBRY** (François-Laurent-Hébert), né à Paris, le 27 septembre 1795 (1), fut admis en 1812 au Conservatoire de cette ville, comme élève de violon, dans la classe de Grasset. Après y être resté environ deux ans, il disparut, sans qu'on en connût la cause. On voit dans l'almanach des théâtres, intitulé : *Annuaire dramatique* pour 1817, qu'il était entré quelques mois auparavant dans l'orchestre du Théâtre-Italien, comme un des seconds violons. Il rentra au Conservatoire le 7 décembre de cette même année 1817, pour y étudier l'harmonie, sous la direction de Dourlen, dont il devint ensuite le répétiteur; mais il disparut encore tout à coup de cette école et de l'orchestre où il était attaché; personne ne savait ce qu'il était devenu, lorsqu'on apprit qu'il était à Toulouse, où il publia un *Abrégé du dictionnaire de musique de J. J. Rousseau*, Toulouse, imprimerie de Bellegarde, 1821, in-12 de cent quarante pages. De retour à Paris en 1822, il entra à l'orchestre du théâtre du *Gymnase dramatique* et n'y resta qu'une année. En 1830, il obtint d'entrer à l'Opéra, comme alto; mais ses absences fréquentes de l'orchestre lui firent donner son congé dans l'année suivante. Depuis lors il n'a plus été attaché aux orchestres, et n'a été connu que comme professeur de violon et d'harmonie. Esprit bizarre, inconstant, sans ordre dans les idées comme dans sa conduite, il ne sut pas mettre à profit son heureuse organisation d'artiste, et finit par tomber dans la misère et dans la dégradation qui en est souvent la compagne. Il avait écrit un *Cours d'harmonie transcendante* (!), qui fut approuvé par la classe des beaux-arts de l'Institut de France; mais il ne le publia pas. Il avait composé une *Symphonie fantastique* qui fut exécutée aux concerts de Valentino; puis il écrivit, dans le *Courrier des théâtres*, un long article contre les compositeurs qui ne savent pas trouver d'idées dans les conditions des œuvres classiques. Pour faire connaître la nature de cet esprit malade, je crois devoir copier ici une annonce que Turbry avait fait lithographier, et qu'il distribuait lui-même sur les boulevards : « F. L. H. Turbry, etc., donne des leçons de » solfége, de violon, d'harmonie usuelle et » d'harmonie transcendante, de mélodie, de » prélude, d'improvisation et de composition » dramatique; des leçons de déclamation mu- » sicale particulièrement appliquées à l'inter- » prétation des sonates de Beethoven pour le » piano, dont il fait travailler le mécanisme » dans le système de Liszt. — Se charge de » corriger, rectifier, écrire, instrumenter et » orchestrer toute espèce de musique. — Prix » des leçons : 5 francs; 27, rue des Martyrs, » à Paris. » Cet artiste infortuné est mort dans cette ville, le 25 décembre 1859. On a publié de sa composition : 1° Ouverture pour les concerts, Paris, Frey. 2° Grand quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 7, Paris, Pacini. 3° Grand trio pour violon, alto et basse, op. 14, *ibid.* 4° Air tyrolien varié pour violon, avec quatuor, *ibid.* 5° Duos pour deux violons, livres Ier et 2e, *ibid.* 6° Grand duo pour piano et violon; Paris, Pacini. Il avait composé un grand opéra intitulé *Jérusalem délivrée*, qui n'a pas été représenté.

(1) Dans la première édition de cette biographie il est dit que Turbry naquit à Toulouse; cette erreur est ici rectifiée d'après les registres du Conservatoire de Paris. Au reste il est très-difficile de déterminer le lieu et la date de la naissance de cet artiste, car le registre des grands concours de l'Institut porte : *Turbry (François-Laurent-Hébert), né à Metz, le* 13 *mars* 1797.

**TURCAS** (Joseph-François-Chrysostome), né à Marseille, le 27 novembre 1788, mort à Paris le 20 décembre 1841. Entré fort jeune au service militaire, il suivit le mouvement des armées en Allemagne. Son intelligence et son aptitude aux affaires le firent bientôt remarquer de ses supérieurs. En 1806, à peine âgé de dix-huit ans, il remplissait déjà les fonctions de secrétaire du commandant de la place, à Minden. Après l'organisation du royaume de Westphalie, il eut successivement les emplois de chef des bureaux de la cavalerie et des pensions militaires au ministère de la guerre de ce royaume. De retour en France en 1810, il servit pendant deux ans dans le 32e régiment d'infanterie de ligne, puis fut attaché, comme secrétaire, au général Hullin, commandant de la ville de Paris. En 1815 il obtint le grade de commissaire des guerres adjoint ; plus tard il eut celui de sous-intendant militaire de première classe et fut décoré de la croix d'officier de la Légion d'honneur. Il occupait cette position au moment de son décès. Un goût passionné pour la musique, qu'il avait toujours cultivée, le lia avec quelques compositeurs célèbres, particulièrement avec Cherubini, dont il devint le gendre. Bien que ses études musicales eussent été incomplètes, il écrivait avec facilité des œuvres instrumentales. On a de lui quelques quatuors et quintettes pour instruments à cordes qui ont été exécutés par Baillot et par Habeneck ; deux symphonies à grand orchestre, dont l'une a été entendue dans les concerts de Valentino, et dont la troisième partie a été exécutée par l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire de Paris, le 22 avril 1838 ; enfin, quelques airs de ballets, parmi lesquels on remarque un pas de trois dans le ballet de la *Sylphide*, qui fut dansé par mademoiselle Taglioni, Perrot, etc. Peu de jours avant sa mort, Turcas travaillait encore à la musique du ballet *La Jolie fille de Gand*, que M. de Saint-Georges lui avait confié en collaboration avec Adolphe Adam.

**TURCO** (Giovanni DEL), gentilhomme florentin, chevalier de Saint-Étienne, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il cultiva la musique avec succès et fit imprimer deux livres de madrigaux à cinq voix de sa composition. Le deuxième livre a pour titre : *Il secondo libro de' Madrigali a cinque voci di Giov. del Turco, cavaliere di S. Stefano. In Firenze, per Zanobi Pignoni e Compagni*, 1614, in-4°.

**TURINI** (Grégoire), habile chanteur et virtuose sur le cornet, naquit à Brescia, vers 1560. Ses talents le firent rechercher par plusieurs princes d'Italie, au service desquels il passa successivement. Sa réputation s'étant étendue jusqu'en Allemagne, l'empereur Rodolphe II l'appela à Prague, où était alors sa cour : il s'y rendit et excita l'admiration générale, comme chanteur et comme instrumentiste. Le monarque l'attacha à sa musique particulière et le récompensa magnifiquement ; mais il ne jouit pas longtemps de sa faveur, car il mourut à Prague, jeune encore, vers 1600. On a de sa composition : 1° *Cantiones admodum devotæ cum aliquot Psalmis Davidicis, in Ecclesia Dei decantandis, ad quatuor æquales voces. Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1589, in-4° obl. 2° *Il primo libro di canzonette a 4 voci*, Nuremberg, 1597, in-4°. 3° *Teutsche Lieder nach Art der welschen Villanellen mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes, dans le style des villanelles flamandes et françaises, à quatre voix).

**TURINI** (François), fils du précédent, né à Brescia, en 1590 (1), fut élève de son père. Il jouait fort bien de plusieurs instruments, particulièrement de l'orgue. La bienveillance de l'empereur Rodolphe II s'étendit sur lui comme sur son père. Turini était encore enfant lorsque ce prince le nomma organiste de sa chapelle. Plus tard, il obtint la permission d'aller à Venise et à Rome perfectionner ses talents de chanteur, d'organiste et de compositeur. De retour à Prague, il y reprit son service et jouit en paix du fruit de ses travaux. Cependant, ayant été appelé à plusieurs reprises par les chanoines de la cathédrale de Brescia pour remplir les fonctions d'organiste de cette église, il finit par se rendre à leurs vœux, et retourna dans sa ville natale. Il mourut à Brescia, en 1656, à l'âge de soixante-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Clément, où l'on voit encore son tombeau avec une épitaphe honorable. Les ouvrages connus de sa composition sont les suivants : 1° *Misse a quattro e cinque voci*, Venise, Gardane, in-4°. C'est le premier œuvre de l'artiste : il le dédia aux chanoines de Brescia. 2° *Motetti a voce sola, da potersi cantare in soprano, in contralto, in tenore et in basso, Brescia, per Gio. Battista Bozzola*, réimprimés à Venise par Alexandre Vincenti, en 1629. 3° *Madrigali a cinque, cioe 3 voci, 2 violini e chitarone, libro terzo. Venezia, Aless. Vincenti*, 1629, in-4°. 4° *Madrigali a una, due, tre voci, con*

(1) Tiraboschi s'est trompé en le faisant naître à Modène (*Biblioth. Modenese*, t. VI, p. 604).

*alcune sonate a 2 e 3, Libro primo e libro secondo*, Venise, Bartolomeo Magni, 1624. 5° *Misse a capella a 4 voci*, Venise, 1643. 6° *Motetti comodi in ogni parte*, Venise, Bart. Magni. On trouve quelques motets de Turini dans le *Bergam. Parnassus musicus*. Le P. Paolucci a donné en partition un canon ingénieux à quatre voix, tiré du premier livre de messes de ce compositeur, dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (pages 119 et suiv.), avec des observations critiques.

**TURINI** (Ferdinand), organiste et compositeur, naquit en 1749, à Salo, au territoire de Brescia. Il reçut dès son enfance des leçons de musique de plusieurs maîtres à Brescia, Padoue et Venise. Neveu de Ferdinand Bertoni (*voyez* ce nom), il fit, sous sa direction, des études d'harmonie et d'orgue. Son oncle lui ayant fait obtenir la place d'accompagnateur dans un des théâtres de Venise, il y écrivit plusieurs opéras bouffes, et composa aussi des morceaux de musique religieuse pour des couvents. En 1772, Turini eut le malheur de perdre la vue, à l'âge de vingt-trois ans. Ce funeste événement le mit dans la nécessité de renoncer à la composition dramatique, et d'accepter une place d'organiste à l'église de *Santa-Giustina*, à Padoue. Pendant plus de vingt-cinq ans il occupa cette place avec honneur. Les événements de la guerre l'obligèrent à l'abandonner en 1800, et à se réfugier à Brescia, où il vivait encore en 1812 du faible produit de quelques leçons. Il fit exécuter en 1808 un *Miserere* de sa composition dont on a fait l'éloge.

**TURK** (Daniel-Théophile), savant musicien, naquit le 10 août 1756, à Claussnitz, près de Chemnitz, en Saxe. Son père, musicien au service du comte de Schœnbourg, lui enseigna les principes de la musique et du violon lorsqu'il était encore enfant, et d'autres maîtres lui apprirent à jouer de plusieurs instruments à vent. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès et fixa l'attention d'Homilius lorsqu'il fut admis comme élève à l'école de la Croix, de Dresde. Ce maître distingué lui fit faire de bonnes études d'harmonie et de contrepoint. En 1772, Türk fréquenta l'université de Leipsick, et y trouva, sur la recommandation d'Homilius, un zélé protecteur dans Hiller, qui le fit entrer comme violoniste à l'orchestre des concerts et de l'Opéra, et qui l'aida de ses lumières dans ses travaux. Les premières compositions de Türk datent de cette époque : il fit exécuter dans les concerts de Leipsick deux symphonies et une cantate qui obtinrent un brillant succès. La protection de Hiller lui fit avoir, en 1776, les places de *cantor* à l'église Saint-Ulrich de Halle et d'instituteur au gymnase luthérien de cette ville. Il écrivit encore à cette époque quatre symphonies, un grand chœur, quatre cantates, et des sonates de piano qui furent considérées comme excellentes. Le mérite de ces ouvrages le fit nommer directeur de musique à l'université de Halle, en 1779. La place d'organiste de l'église Notre-Dame étant devenue vacante en 1787, Türk l'obtint et donna sa démission de l'emploi d'instituteur du gymnase luthérien, afin de se livrer avec plus de liberté à ses travaux sur la musique. Considéré comme un savant musicien, il publia depuis lors plusieurs ouvrages qui étendirent sa réputation dans toute l'Allemagne. En 1808, l'université de Halle lui accorda le grade de docteur en philosophie, et le nomma professeur de théorie de la musique et d'acoustique en cette faculté. Vers la fin de sa laborieuse carrière, Türk éprouva de vifs chagrins qui abrégèrent sa vie et triomphèrent de sa robuste constitution. Les malheurs de l'Allemagne, depuis 1806, l'affligèrent d'autant plus que l'université de Halle était devenue presque déserte. La mort de sa femme, en 1808, acheva d'abattre son courage. Sa santé s'altéra par degrés, et, le 26 août 1813, il mourut à l'âge de cinquante-sept ans.

Les compositions de Türk qui ont été publiées sont celles dont les titres suivent : 1° *Die Hirten bei der Krippe in Bethleem* (Les Bergers à la crèche de Bethléem), oratorio, deuxième édition ; Halle, Hemmarde et Schwetschke, in-fol. 2° Six sonates pour le piano, premier recueil dont la troisième et dernière édition a paru en 1798 ; *ibid.* 3° Six *idem*, deuxième et dernière édition ; *ibid.*, 1789. 4° Six *idem*, troisième recueil ; *ibid.*, 1789. 5° Six sonates faciles pour le piano, premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1783, deuxième édition, 1796. 6° Six petites sonates pour le piano, premier recueil, troisième édition ; *ibid.*, 1793. 7° Six *idem*, deuxième recueil, deuxième édition ; *ibid.*, 1793. 8° Six *idem*, troisième recueil, *ibid.*, 1793. 9° Soixante morceaux de piano pour les commençants, premier recueil, troisième édition ; *ibid.*, 1806 ; deuxième recueil, deuxième édition, 1798. 10° Trente morceaux de piano à quatre mains, première et deuxième parties ; *ibid.*, 1807 ; troisième et quatrième recueils ; *ibid.*, 1808. 11° Chansons de Siegwart, mises en musique avec accompagnement de piano ;

*ibid.*, 1780 Türk a laissé aussi en manuscrit six motets avec orchestre, vingt cantates, quelques morceaux d'église, sept symphonies, un livre de chorals, des chœurs et des sonates d'orgue et de piano. Mais c'est surtout comme écrivain didactique que ce savant musicien est aujourd'hui connu, bien qu'il y ait un mérite incontestable dans ses compositions. Le premier ouvrage qui le fit connaître comme littérateur musicien a pour titre : ***Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*** (Des principaux devoirs d'un organiste. Essai pour l'amélioration de la liturgie musicale); Leipsick et Halle, 1787, in-8° de deux cent quarante pages. Türk traite dans ce livre du choral et de son accompagnement, de la forme des préludes d'orgue, de la tonalité et de la connaissance de la construction de l'orgue. Il ne laisse rien à désirer sur ces objets. Après cet ouvrage, il publia sa grande école de piano, avec des réflexions critiques pour les maîtres et pour les élèves, sous ce titre : ***Clavirschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen***; Halle et Leipsick, 1789, in-4° de quatre cent huit pages. Une deuxième édition augmentée a paru, non en 1800, comme le disent la plupart des biographes, mais en 1802, à Leipsick et à Halle, un volume in-4° de quatre cent soixante pages. Türk a donné un abrégé de cet ouvrage, intitulé : ***Kleines Lehrbuch für Anfanger im Clavierspielen***; Halle, 1792, in-8°. Il en a publié une deuxième édition, à Leipsick et Halle, en 1805, in 8°. Après la méthode de piano, Türk publia son Introduction abrégée à l'accompagnement de la basse continue (***Kurze Anweisung zum Generalbass spielen***); Halle et Leipsick, 1791, un volume in-8° de trois cent sept pages. Aucun autre ouvrage sur le même sujet n'a eu autant de succès, car les éditions en ont été multipliées. La deuxième parut, avec de grandes augmentations, à Halle et à Leipsick, en 1800, un volume in-8° de trois cent quatre-vingt-dix pages. Après la mort de l'auteur, Naue, son élève et successeur, en publia une troisième (Halle, 1816, in-8°) qui est la reproduction exacte de la seconde, et en donna une quatrième dans la même ville, en 1824. Il en a paru une cinquième à Vienne, chez Haslinger (sans date, un volume in-8° de trois cent trente-cinq pages), et récemment MM. Breitkopf et Hærtel, de Leipsick, en ont mis une sixième au jour. Le livre de Türk ne se fait remarquer par aucune vue originale concernant le système de l'harmonie; Kirnberger est presque constamment le guide de l'auteur. Mais les applications pratiques qu'on y trouve en grand nombre, et qui rendent l'étude facile pour la pratique, ont assuré la vogue de l'ouvrage. Türk a publié lui-même sur son livre une petite brochure de deux feuilles, sans date ni nom de lieu, intitulée : ***Beleuchtung einer Recension des Buches : Kurze Anweisung zum Generalbass-spielen*** (Éclaircissement pour une analyse du livre intitulé : ***Introduction abrégée à l'accompagnement de la basse continue***). Le dernier ouvrage de Türk est son Instruction pour les calculs du tempérament (***Anleitung zu Temperatur berechnungen, für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben kœnnen***, etc.); Halle, 1808, un volume in-8° de cinq cent soixante-douze pages, non compris une table de logarithmes et un index des matières. Quelques exemplaires parurent en 1806; mais la guerre de Prusse ayant empêché que l'ouvrage se répandît, Türk le reproduisit deux ans après, avec un nouveau frontispice. Il s'était proposé d'épuiser la matière dans ce gros volume; mais il l'a rempli d'inutilités, et n'a pas atteint le but de la science, qui doit être la simplicité et la généralisation des principes. Il s'y prononce contre le tempérament égal, le seul cependant qui puisse satisfaire à toutes les conditions, et adopte celui de Kirnberger, dont le général Tempelhoff (*voyez* ce nom) avait précédemment démontré les imperfections.

**TURINOMARUS** (Jean), Gesner indique sous ce nom (*Bibl. in Epitom. red.*, p. 505) un livre intitulé : *Rudimenta musicæ*, mais sans aucun détail, sans indication de ville, et sans date.

**TURLEY** (Jean-Tobie), excellent facteur d'orgues, naquit le 4 août 1773, à Treuenbritzen, près de Potsdam. Fils d'un paysan, il fut obligé d'entrer en apprentissage chez un boulanger et d'embrasser plus tard cet état, quoique ses dispositions naturelles le portassent vers la musique et vers la mécanique. Dans ses heures de loisir, il fabriquait des flageolets et des horloges à carillon. Ayant fait l'acquisition d'un ancien orgue hors de service, il en étudia le système et toutes les pièces séparément, puis il construisit un instrument composé de huit jeux qui se trouve encore dans l'église de Brackwitz, près de Treuenbritzen. Encouragé par le succès de cet ouvrage, il entreprit la réparation de plu-

sieurs orgues, et quitta, en 1814, sa profession pour se livrer à la culture d'un art qu'il avait appris sans autre maître que son instinct. La régence de Potsdam le chargea, en 1816, de la construction d'un nouvel orgue à Hohenbruch, et cet ouvrage obtint l'approbation complète du directeur de musique, Wilke, de Neu-Ruppin, chargé de le recevoir. Vingt autres instruments furent confiés ensuite à Turley et furent tous réussis par ses soins et son intelligence. L'un de ses orgues les plus remarquables se trouve à Joachimsthal. Deux autres instruments de ce genre lui avaient été demandés pour les églises de Perleberg et de Pritzwalk; mais il ne put les achever, la mort l'ayant frappé subitement, le 9 avril 1829.

**TURNBULL** (Jean), musicien écossais, directeur du chœur à l'église Saint-Georges de Glascow, de 1825 à 1842, est auteur d'un recueil de chants d'église à quatre parties, à l'usage des congrégations presbytériennes de toute l'Angleterre, publié sous ce titre : *A Selection of original sacred Music in four parts, adapted to the various metres used in Presbyterian Churches and Chapels etc., throughout the Kingdom;* Glascow, 1833, in-8° obl. gravé. C'est une deuxième édition. L'auteur destinait son ouvrage à former le sixième volume de la collection de musique sacrée publiée par R.-J.-S. *Steven*, ou *Stevens*, laquelle est aussi destinée au culte de la secte presbytérienne. Ce qui distingue particulièrement le chant en usage dans les églises du rit presbytérien pour les psaumes chantés en chœur, c'est que le ténor, ou quelque autre voix, chante alternativement certaines phrases seul, puis en chœur avec les autres voix.

**TURNER** (Guillaume), musicien anglais, élève du docteur Blow, naquit à Londres, en 1651. Sa belle voix de ténor lui fit obtenir, en 1669, une place dans la chapelle royale. Plus tard, il fut vicaire de Saint-Paul et de l'abbaye de Westminster. En 1696, il obtint le grade de docteur en musique à l'université de Cambridge. Il mourut à Londres, le 13 janvier 1740, à l'âge de quatre-vingt-huit ans. En 1716, il fit représenter au théâtre anglais un intermède de sa composition intitulé : *Presomptuous love* (L'amour présomptueux). Ce musicien n'est aujourd'hui connu que par un livre qui a pour titre : *Sound anatomized in a philosophical essay on Music; wherein is explained the nature of sound, both in its essence and regulation*, etc. (Le son analysé dans un essai philosophique sur la musique, etc.); *London, printed by William Pearson*, 1724, in-4° de soixante-dix-huit pages, avec une planche gravée. On trouve à la fin de l'ouvrage une satire en prose de sept pages chiffrées séparément, *On the abuse of Music* (Sur les abus de la musique). Une première édition de ce livre a paru sans nom d'auteur, sous le titre suivant : *A philosophical Essay of Musick, directed to a friend* (Essai philosophique sur la musique, adressé à un ami); Londres, 1677, in-4°. L'éditeur de musique J. Walsh a publié une troisième édition, sans date, sous le même titre, dans l'année de la mort de Turner. Nonobstant son titre pompeux, le livre de Turner n'offre rien de nouveau ni de remarquable, si ce n'est un aperçu du rapport des douze constellations du zodiaque avec les douze demi-tons de l'octave, et de la semaine planétaire avec les sept degrés de la gamme (page 13); idée dont l'abbé Roussier (*voyez* ce nom) s'est emparé plus tard. Gerber cite (*Neues hist. biog. Lexikon der Tonkünstler*, t. IV, p. 407) une deuxième édition du livre de Turner, sans date.

**TURNHOUT** (Gérard DE), célèbre compositeur du seizième siècle, ainsi nommé de la ville où il vit le jour, naquit au plus tard en 1520 ou 1521, car, suivant les recherches de M. de Burbure dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers, Gérard, déjà prêtre, devint maître de musique à la confrérie de la Vierge, dans cette cathédrale, en 1562. On verra d'ailleurs plus loin que des ouvrages de sa composition étaient déjà imprimés en 1544. Dans l'année suivante, il obtint une chapellenie devenue vacante et prit place dans le groupe de chanteurs du côté droit du grand chœur. Enfin, ce fut dans cette année 1563, que Gérard de Turnhout fut appelé, à cause de son mérite éminent, à la position de maître de musique (maître de chapelle) de la cathédrale, dans laquelle il succéda à Antoine Barbé (*voyez* ce nom). Les soins qu'il donnait à l'exercice de ses fonctions furent troublés, en 1566, par les dévastations des iconoclastes; les grandes orgues de l'église furent détruites, et toute la collection de musique pour le service du chœur et des chapelles fut livrée au pillage ou brûlée. On voit, par les registres de la cathédrale, que Gérard de Turnhout employa les années 1567 et 1568 à réparer ces désastres; qu'il fit transcrire un grand nombre de messes, de motets, de *Magnificat* et d'autres morceaux; enfin, qu'il présida la commission de l'essai qui fut fait des nouvelles orgues avec pédales construites par maître Gilles Brebor, facteur de Malines, lesquelles furent jouées par

maître Louis Broomans, organiste aveugle de Bruxelles, par l'organiste du roi d'Espagne, par Servais Vandermeulen, organiste de la cathédrale, et par Gérard de Turnhout lui-même. Engagé au service du roi d'Espagne Philippe II, en 1572, pour succéder à Jean Bonmarché comme maître de chapelle, il cessa ses fonctions à la cathédrale d'Anvers le 15 mars de la même année, et le 20 juin suivant, il résigna sa chapellenie de l'Autel de la Vierge. Dans l'acte de renonciation à ce bénéfice, Gérard est qualifié de *honorabilis vir Dominus et magister Gerardus Turnhout*, et non de *Turnhout*. On voit par les comptes de la chapelle royale de Madrid que ce musicien célèbre est qualifié de maître de cette chapelle au mois de novembre de la même année 1572. On voit aussi, par des pièces authentiques des archives du royaume de Belgique, qu'il eut ensuite le titre de maître des enfants de chœur. Il en remplit les fonctions jusqu'à son décès, qui eut lieu le 15 septembre 1580 (1). Gérard de Turnhout jouissait, au moment de sa mort, de deux prébendes, à Béthune et à Tournai. Les ouvrages connus de ce maître sont : 1° *Liber primus Sacrarum cantionum quatuor et quinque vocum nunc primum in lucem ædit. Lovanii, apud Petrum Phalesium typogr. juratum*, 1568, in-4°. 2° *Sacrarum et aliarum cantionum trium vocum, tam viva voce quam instrumentis cantatu commodissimarum atque jam primum in lucem æditarum Liber unus. Authore M. Gerardo a Turnhout Insignis Ecclesiæ Beatæ Mariæ Antverpiensis Phonasco : Lovanii excudebot Petrus Phalesius Typographus juratus.* Anno 1569, in-4° obl. 3° *Præstantissimarum divinæ musices auctorum missæ decem, quatuor, quinque et sex vocum, ante hac nunquam excusæ. Lovanii, excudebant P. Phalesius et Joh. Latius;* anno 1570, in-fol. La sixième messe de ce recueil (*Maria Vernans rosa*), à cinq voix, est de Gérard de Turnhout. On trouve des compositions de ce maître dans les recueils intitulés : 4° *Recueil des fleurs produictes de la divine musicque à trois parties, par Clément non Papa, Thomas Cricquillon et aultres excellents musiciens. A Lovain* (sic), de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré. Le tiers livre. L'an 1568, in-4° obl. 5° *Le quatriesme livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenus XXXIV chansons nouvelles. Imprimé en Anvers, par Tylman Susato*, 1544, in-4°. Les auteurs dont il y a des pièces dans ce livre sont Nicolas Gombert, Pierre Lescornet, Corneille Canis, Philippe de Vuildre, Goddart, *Joannes Gallus* (Lecocq), Antoine Barbé, Pierre Certon, Jean Bassiron, Tylman Susato, Adrien Willart (sic), Petrus de Manchicourt, Gérard, Th. Cricquillon, Claudin et Benedictus (Benoît d'Appenzel). 6° *Le XII° livre contenant XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers autheurs. Ibid.*, 1558, in-4°. Gérard de Turnhout est au nombre des douze auteurs dont il y a des chansons dans ce recueil. 7° *Een duytsch Musijckboeck, daerinne begrepen sijn vele schoone Liedekens met 4, met 5 ende 6 partijen* (Livre de musique flamande où sont contenues beaucoup de belles chansons à quatre, cinq et six parties). *Tot Loven by Peeter Phalesius ende by Jan Bellerus t' Antwerpen*, 1575, in-4° obl. On trouve dans ce recueil quatre chansons flamandes à quatre et cinq voix de Gérard de Turnhout, pages 4, 18, 20 et 218 in-8°. Le recueil intitulé *La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent et autres excellents aucteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons. A Louvain, chez Pierre Phalèse, en Anvers, chez Jean Bellere*, 1574, in-4° obl. On trouve dans ce recueil neuf chansons à trois voix de Gérard de Turnhout. 9° *Livre de musique contenant plusieurs excellentes chansons et motets à deux parties*. Louvain, par Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Beliere, 1571, in-4° obl. Sept motets à deux voix de Gérard sont dans ce recueil.

**TURNHOUT** (Jean), ou plutôt **DE TURNHOUT**, ainsi nommé parce qu'il était né dans cette ville de la province d'Anvers, vers 1525. On ignore s'il était de la même famille que le précédent. Valère André (*Bibliotheca Belgica*), copié par Foppens (1), qui m'a induit en erreur dans la première édition de cette biographie, a confondu ce musicien avec *Jean Fienus* ou Fyen, médecin du seizième siècle, appelé *Turnhautanus*, parce qu'il était né aussi à Turnhout : il a cru que le médecin et l'artiste dont il s'agit n'étaient qu'une seule et même personne. Un passage de l'*Athenæ Belgicæ* de François Sweert, ou Swertius, que je n'avais pas sous la main, rectifie cette erreur (2), et fait voir qu'il n'y a pas d'identité

(1) Cette date certaine m'est fournie par M. Pinchart, d'après les registres des comptes de la maison du roi Philippe II.

(1) *Bibliotheca Belgica*, t. II, p. 638.

(2) M. le chevalier Léon de Burbure, à qui j'en dois la connaissance, m'a écrit, le 25 octobre 1862, une savante

entre le médecin et le musicien de Turnhout. Il suffit, en effet, pour le démontrer, de remarquer que *Jean Fienus* fut enterré à Dordrecht le 2 août 1585, ainsi que le prouve son épitaphe rapportée par Swertius, et que Jean de Turnhout publiait à Anvers les ouvrages de sa composition en 1588 et 1589; enfin, que des pièces authentiques prouvent qu'il vivait en 1595 (1). Quoique aucun document connu jusqu'à ce jour ne prouve que Jean de Turnhout a fait ses études musicales à Anvers, la proximité des deux villes, et la grande renommée dont jouissaient les artistes formés sous les savants maîtres attachés au chœur de l'église Notre-Dame, ne laissent pas de doute à cet égard. Devenu maître de chapelle d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et gouverneur des Pays-Bas, il vécut à Bruxelles, où était la cour. En 1594, il accompagna l'archiduc Ernest, nouveau gouverneur général des Pays-Bas, à sa joyeuse entrée à Anvers, et sous le titre de *Maître de chapelle de Son Altesse*, il dédia au magistrat de cette ville une messe composée par lui en souvenir de cette circonstance solennelle. La ville l'en récompensa par le don de cinquante livres, *monnaie d'Artois*. Des titres authentiques lui donnent, à la date de 1595, le double titre de *maître de chapelle de la cour* et de *maître des chantres de cette chapelle* (2), ce qui semble indiquer deux emplois distincts. On ignore la date de la mort de cet artiste; mais on sait qu'il vivait encore en 1600, où il fit imprimer un de ses ouvrages. Gerber indique un œuvre de Madrigaux (*Madrigali a cinque voci*), imprimée à Douai en 1559; c'est une faute d'impression, où les chiffres 5 et 9 ont été transposés; il faut lire 1595. A l'égard des *Madrigali a sei voci*, qu'il dit avoir été imprimés à Anvers en 1580, et qu'on trouve, dit-il, à la Bibliothèque royale de Munich, c'est une erreur matérielle; l'ouvrage qui est à cette bibliothèque a pour titre : *Primo libro de Madrigali a sei voci di Giovan Turnhout, maestro di capella del sereniss. Duca di Parma et di Piacenza, Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero*, 1589, in-4°. Cet ouvrage fut suivi des *Madrigali a cinque voci*; Douai, 1595, et de la collection des motets du même auteur, intitulé : *Sacrarum cantionum quinque, sex et octo vocum Johannis Turnhout regii in Belgia phonasci liber primus. Duaci ex officina Joannis Bogardi, Typ. jurati*, 1600. J'ai vu aussi cet ouvrage cité sous la date de 1594.

et longue lettre dans laquelle il discute cette question avec une logique pressante qui démontre l'erreur de Valère André.

(1) Dans les Registres de la Cour des comptes F 278 et F 279, aux archives de Lille (département du Nord), sous la date de 1595, Jean Turnhout est qualifié de maître de chapelle de la Cour, et de maître des chantres de ladite chapelle.

(2) Voyez ci-dessus, note 2.

**TURRSCHMIDT** (Charles), virtuose sur le cor, naquit à Wallerstein, le 24 février 1753. Lié d'amitié avec Palsa (*voyez* ce nom), autre corniste distingué, il devint son second, et tous deux voyagèrent dans leur dix-huitième année pour se faire entendre dans les pays étrangers. On peut voir à la notice de Palsa quels furent les principaux événements de la vie de ces deux artistes. Türrschmidt, entré en 1785, dans la chapelle du roi de Prusse, survécut environ cinq ans à son ami, car il ne mourut, à Berlin, que le 1er novembre 1797. Jusqu'à ces derniers jours il resta au service du roi de Prusse, et fut le second cor de Lebrun, qui avait succédé à Palsa. Türrschmidt a publié avec Palsa, à Paris, chez Sieber, deux recueils de duos pour deux cors. On a aussi sous son nom seul : Cinquante duos pour deux cors, op. 3, à Berlin, en 1795. Cet artiste eut un fils, né à Paris le 20 octobre 1776, qui fut élève de son père, et qui, après la mort de celui-ci, reçut des leçons du virtuose Lebrun (*voyez* ce nom). Ce fils de Charles Türrschmidt, nommé *Charles-Nicolas*, fut professeur de musique à Berlin, mais ne paraît pas avoir été attaché à la cour de Prusse. Il avait épousé *Augusta Braun*, fille d'un musicien de la chambre, née le 20 novembre 1800, et qui fut une cantatrice remarquable de l'Académie de chant de Berlin. De ce mariage est issu *Albrecht Türrschmidt*, né à Berlin le 16 mai 1821, élève de son père et de Nengebauer, et qui s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs recueils de *Lieder*.

**TWINING** (Thomas), écrivain anglais, né en 1734, étudia à l'Université de Cambridge, où il dirigeait les concerts des séances académiques. Il était également versé dans la théorie et dans la pratique de la musique, et joignait la connaissance des langues modernes à celle du latin et du grec. Sa première position fut celle du recteur à White-Notley, dans le comté d'Essex; puis il obtint en 1770 le pastorat de Sainte-Marie à Colchester, où il mourut le 6 août 1804. On a de ce savant une traduction anglaise de la poétique d'Aristote, accompagnée de notes et de deux dissertations, la première sur l'imitation poétique, l'autre sur l'imitation musicale. Cette traduction,

estimée en Angleterre, a pour titre : *Aristotles poetics, with notes on the translations and on the original, and two dissertations on poetical and musical imitations*. Oxford, 1787, in-4°.

**TYE** (CHRISTOPHE), né à Westminster au commencement du seizième siècle, fut d'abord enfant du chœur dans la chapelle royale, puis eut le titre de maître de musique du prince Édouard et des autres enfants d'Henri VIII. En 1545 il obtint le grade de docteur en musique à l'Université de Cambridge, et trois ans après il fut nommé professeur à celle d'Oxford. La reine Élisabeth lui avait accordé le titre d'organiste de sa chapelle : il le conserva jusqu'à sa mort, qui paraît être arrivée vers 1570. D'après une anecdote rapportée par Wood, Tye paraît avoir été dans sa vieillesse d'un caractère bourru et de mauvaise humeur qui ne respectait guère les convenances; car Élisabeth, assistant un jour à l'office divin dans sa chapelle, pendant qu'il jouait de l'orgue, lui fit dire qu'il ne jouait pas dans le ton des chantres : *Dites à Sa Majesté*, répondit-il, *que ce sont ses oreilles qui ne sont pas dans le ton*. Tye est considéré en Angleterre comme un grand musicien, et comme le maître de tous les compositeurs anglais qui se distinguèrent après lui. L'antienne *From the depth called ou thee, o Lord*, qu'on trouve dans l'*Harmonica sacra* de Page, et celle qui commence par ces mots *I will exalt thee*, que Boyce a insérée dans sa *Cathedral music*, justifient cette opinion. Le plus grand ouvrage de Tye est la collection des Actes des apôtres qu'il commença à mettre en musique, mais dont il n'a publié que les quatorze premiers chapitres, sous ce titre, en vieux anglais : *The actes of the apostles, translated into Englyshe metre, and dedicated to the Kynge's most excellannte Maiestye, wyth notes to eche chapter, to synge, and also to playe upon the lute*, etc., London, 1553, in-4°.

**TYLMAN SUSATO**, et quelquefois **TIELMAN**, imprimeur de musique, instrumentiste et compositeur, naquit dans les dernières années du quinzième siècle. Son nom de famille n'était pas *Susato*, car un acte découvert par M. de Burbure, l'appelle *Tylman Susato, fils de Tylman*. Dès l'année 1529, il était établi à Anvers, car il figure alors dans les comptes de la chapelle de la Vierge à la cathédrale de cette ville. Calligraphe et copiste habile, il avait écrit pour cette chapelle un grand recueil de musique; il en écrivit un autre dans l'année suivante. Cependant il n'était pas né à Anvers, car il est appelé *Thielman de Cologne* (Tieiman van Cœlen) dans les comptes de la ville. Cette désignation prouve seulement qu'il avait demeuré dans l'ancienne ville rhénane avant de s'établir à Anvers, mais elle ne fournit pas d'explication du nom de *Susato*. Dans une longue lettre que m'écrivait Dehn, de Berlin, le 1[er] septembre 1854, il disait : « Mes recherches sur ce cé- » lèbre musicien et imprimeur ne m'ont pas » donné de résultat satisfaisant; je crois ce- » pendant qu'il était *né à Soest*, petite ville » de la Westphalie, dont le nom latin est *Su-* » *satum*, d'où il s'était donné le nom de » *Susato* ou *Susatus*. » Cette conjecture est d'autant plus vraisemblable, que *Soest*, ou *Sost*, est peu éloigné de Cologne, où Tylman a pu faire son éducation musicale. Quoi qu'il en soit, les recherches de M. Léon de Burbure ont été plus fructueuses que celles de Dehn, comme on peut le voir par ce qui suit. En 1531, Tylman paraît comme instrumentiste dans les comptes de la chapelle de la Vierge dont il a été parlé précédemment : il est payé pour avoir joué dix-neuf fois de la trompette aux messes et aux saluts solennels de l'année. A la même date, il est mentionné, dans les comptes de la ville, au nombre des cinq musiciens instrumentistes entretenus par le magistrat d'Anvers. Un catalogue des instruments à vent qui appartiennent à la ville, en 1532, porte que Tylman avait, *devers lui*, neuf flûtes renfermées dans un étui, deux trompettes, une trompette de campagne (*Velt trompet*), et un ténor de flûte (*Teneurpipe*). En 1541, on voit, dans les comptes de la ville, que Tylman recevait, outre ses gages, un subside annuel pour avoir fixé sa demeure à Anvers, *à l'effet d'y exercer sa profession de musicien*. Dans la même année, il vend au magistrat une trompette ténor et une trompette basse destinées à accompagner les voix à l'église et dans les processions. En 1543, il établit une imprimerie de musique, et le premier ouvrage qui sort de ses presses a pour titre : *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I. Imprimées en Anvers, par Tylman Susato, correcteur de musique*; 1543, in-4°. En 1547, il acheta un terrain sur lequel il bâtit une maison dans laquelle il transporta son imprimerie : il donna à cette maison l'enseigne du *Cromorne* (1). En 1540,

(1) Instrument à vent du moyen âge, en bois, d'un seul morceau, courbé à sa partie inférieure, qui s'éva-

quatre jours après l'entrée solennelle de Philippe II à Anvers, Tylman Susato fut démissionné de ses fonctions de musicien du magistrat, ainsi que ses compagnons, à l'exception d'un seul. Le motif de cet acte de sévérité n'est pas expliqué; on voit seulement que ces musiciens rentrèrent plus tard en grâce, mais Tylman cessa définitivement d'être aux gages de la ville.

Tylman Susato continua d'imprimer de la musique jusqu'en 1560, car il publia dans cette même année *Le XIV^e livre à quatre parties, contenant XVIII chansons italiennes, VII chansons françaises et VI motetz par Orlando de Lassus*. En Anvers, par *Thieleman* (sic) *Susato*. C'est le dernier produit connu de ses presses. On n'a pas la date de sa mort; mais il est vraisemblable qu'elle a précédé l'année 1564, car le premier livre des chansons d'Orlando de Lassus fut publié dans cette même année, par *Jacques Susato*, qui paraît avoir été fils de Tylman, et qui mourut lui-même le 19 ou 20 novembre 1564. Le premier livre de chansons à quatre voix, dont il est parlé ci-dessus, ne paraît pas avoir été le premier essai sorti de l'imprimerie de Tylman, car il existe à la Bibliothèque de l'université d'Upsal (Suède) un recueil, sans date, dont voici le titre : *Vingt et six chansons musicale* (sic) *et nouvelles à cincq parties, convenable* (sic) *tant à la voix comme aussi propice à jouer de divers instrumentz, nouvellement imprimées en Anvers par Tielman Susato, correcteur et imprimeur de musique*, petit in-4° obl. Dans une épître dédicatoire en vers adressée à Marie, reine de Hongrie et gouvernante des Pays-Bas, Tylman semble dire qu'il s'est mis à la recherche de procédés nouveaux pour l'impression de la musique; en voici le commencement :

A LA TRÈS-ILLUSTRE DAME MARIE, ROYNE ET DOUAIGIÈRE D'HONGRIE :

« Longtems y a, très-illustre Princesse,
» Que mon vouloir à jamais n'a prins cesse
» De s'employer à trouver la practique
» Et le moyen d'imprimer la musique.
» Or c'est ainsi, qu'après grant diligence,
» Non sans travail, non sans cust (coût) et despence,
» Parvenu suis au chief de mon entente,
» Dont toutesfois encor ne me contente. »

La prétention exprimée ici par Tylman, d'avoir fait quelque chose de nouveau pour la typographie musicale, n'est pas fondée, car, ainsi que l'a fort bien remarqué Antoine Schmid (1), il s'est servi des caractères gravés et fondus par Pierre Hautin ou Haultin (*voyez* ce nom). On reconnaît en effet qu'ils sont exactement semblables à ceux dont s'était servi avant lui l'imprimeur François-Pierre Attaingnant. Le dernier morceau du recueil dont il vient d'être parlé est un canon énigmatique à cinq voix, dont l'explication, en mauvais vers français, est elle-même une énigme. La résolution de ce canon n'a pu être trouvée jusqu'à ce jour, parce que la cinquième voix (*quinta pars*) manque à l'exemplaire d'Upsal, le seul connu aujourd'hui. Indépendamment de ce recueil, et des quatorze livres de chansons françaises publiés depuis 1543 jusqu'en 1560, on connaît, comme produits des presses de Tylman Susato, les collections suivantes : *Liber primus Sacrarum cantionum, quinque vocum, vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectarum. Antverpiæ apud Tilemannum Susato*, anno 1546, gr. in-4°. *Liber secondus Sacrarum cantionum quinque vocum*, etc.; *ibid.*, 1546. *Liber tertius*, etc.; *ibid.*, 1547. *Liber quartus*, etc.; *ibid.*, 1547. Je possède un magnifique exemplaire complet des quatre livres de cette collection qui renferme soixante-douze motets de Castelati, Crequillon, Pierre de Manchicourt, Clément *non papa*, Jean Lecocq ou *Gallus*, Caleac, Benoît d'Appenzel, Jean Lupi, Lupus Hellinck, Corneille Canis, Nicolas Payen, Moralès, Tylman Susato, Antoine Trojani, Roucourt, Adrien Willaert, Petit Jan (Delattre), Hesdin, Jean Courtois, Jean Mouton, Consilium, Jean Larchier et Nicolas Gefzin. Une autre collection de motets à quatre, cinq et six voix a été imprimée en quinze livres par Tylman Susato sous ce titre : *Ecclesiasticæ cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex veteri, quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositæ. Antea nunquam excusæ. Antverpiæ*, etc., 1553-1557, petit in-4° obl. Les sept premiers livres seulement de cette collection sont à la Bibliothèque royale de Munich; les bibliothèques de Vienne et de Berlin n'en ont rien. Il n'en existe vraisemblablement pas d'exemplaire complet. Le quinzième livre seul contient des motets à six voix. On a aussi un recueil intitulé *Madrigali e canzoni francesi à 5 voci*, imprimés par Tylman Susato, en 1558, petit in-4° obl.

sait un peu en pavillon. Il formait une famille composée du superius, de l'alto, du ténor et de la basse; chacun d'eux était percé de six trous, sans clef, et se jouait avec une anche. Le son de cet instrument était rauque.

(1) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, p. 273.

Comme compositeur, ce typographe musicien n'était pas sans mérite; il écrivait d'une manière correcte dans le style de son époque. On trouve des chansons françaises à quatre voix, de sa composition, dans les premiers, deuxième, quatrième, sixième, onzième et treizième livres de sa collection publiée depuis 1543 jusqu'en 1560. Ses *Sacræ cantiones quinque vocum* etc. (1546-1547) contiennent trois de ses motets, et il a publié un livre entier de ses ouvrages, sous ce titre : *Le premier livre des chansons à deux et à trois parties contenant trente et une nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instrumentz, composées en Anvers par Thilman* (sic) *Susato, correcteur de musique demourant en ladicte ville auprès de la nouvelle bource en la rue des Douze mois;* 1544, in-4° obl. Dans la préface de cet ouvrage (*Aux amateurs de la noble science de musicq*), Tylman dit qu'il a composé ces chansons pour qu'on pût les chanter de deux manières, à savoir à deux parties, qui sont le *superius* et le *tenor*, en laissant le *bassus*, ou à trois, avec cette dernière voix. A toutes les pages du superius et du ténor, on lit en deux vers :

Chantez à deux si bon vous semble,
Puis chanterez tous trois ensemble.

A chaque page du *bassus*, on lit ceux-ci :

Veulx-tu chanter par bon advis ?
Attends que tu en soys requis.

Divers recueils de motets et de chansons publiés en France et en Allemagne renferment des morceaux de Tylman Susato.

**TYTLER** (William), et non **TYLTEN**, comme écrivent Lichtenthal (1) et C.-F. Becker (2), est un littérateur anglais, qui naquit à Édimbourg, en 1711. Fils d'un procureur, il fut obligé d'embrasser la profession de son père, après avoir achevé ses études, ce qui ne l'empêcha pas de cultiver la philosophie, la poésie, la musique et la peinture. La société des antiquaires d'Écosse l'admit au nombre de ses membres, et le nomma son président. Il mourut à Édimbourg, le 12 septembre 1792. Tytler a fait insérer dans le premier volume des Mémoires de cette société (p. 469 et suiv.) une dissertation sur la musique écossaise, qui a été ensuite réimprimée dans l'histoire d'Édimbourg par Arnot (Édimbourg, 1788, in-4°). Dans le même volume des *Transactions de la société des antiquaires d'Écosse* (p. 499), il a donné une autre dissertation sur les amusements et les plaisirs à la mode à Édimbourg pendant le dix-septième siècle, avec le plan d'un grand concert de musique le jour de Sainte-Cécile, en 1695. Enfin Tytler a examiné la part que Jacques Ier, roi d'Écosse, a eue à la musique des anciennes chansons écossaises, dans une dissertation qui fait partie de son curieux recueil intitulé : *Poetical remains of James the First, King of Scotland;* Édimbourg, 1783, in-8°.

(1) *Dizzionario e Bibliografia della Musica*, t. III, p. 462.

(2) *Systematisch chronologische Darstellung der musikal. Literatur*, p. 82.

**TZAMEN** (Thomas), musicien de la première moitié du seizième siècle, naquit à Aix-la-Chapelle. Il n'est connu que par un motet à trois (*Domine Jesu-Christe*), rapporté par Glaréan dans son *Dodecachordon* (p. 298).

**TZWEJOEL** (Théodoric), moine allemand, dit **DE MONTEGAUDIO** (probablement *Vergnügenberg*, dans le Tyrol) vécut dans un monastère de l'Autriche ou de la Bavière, vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Deux opuscules d'une rareté excessive et à peu près inconnus des bibliographes ont été publiés par ce religieux : le premier a pour titre : *Arithmeticæ Opuscula duo Theodorici Tzwejoel numerorum praxi* (*Quod algorithmi dicuntur*) *unum de integris per figurarum* (*more allemano*) *delectionem; Aliorum de proportionibus cujus usus frequens in musicam harmonicam Severini Boetij. Monasterii* (sans date), une feuille petit in-4°. On voit que ce petit ouvrage a été imprimé dans le couvent où vivait son auteur; cependant il en existe un exemplaire à la bibliothèque impériale de Vienne, à la fin duquel on lit : *Quintell iterato disseminari procuravit.* Anno MDVII, une feuille petit in-4°. Henri Quintel était un imprimeur de Cologne, dont les presses ont mis au jour, en 1501, *L'Opus aureum musice castigatissimum* de Wollick. Le second opuscule de Tzwejoel est intitulé : *Introductorium musicæ practicæ ex probatis scriptoribus per Theodoricum Tzwejoel de Montegaudio excerptum, collectum in ordinemque redactum. Prima hujus opusculi editio. Impressa Colonie in Officina litteraria ingenuorum librorum Quintell. Anno Domini* 1513. Une feuille petit in-4°. Un exemplaire de ce petit ouvrage, le seul connu jusqu'à ce jour, est à la Bibliothèque royale de Berlin, dans l'ancien fonds

# U

**UBALDI** (Charles), né à Milan, vers 1780, a été professeur de solfége au Conservatoire de musique de cette ville. Élève de ses compatriotes Poliani et de Baillou, il a écrit l'opéra *Siroe re di Persia*, qui a été joué à Turin avec succès, et les cantates *Ero e Leandro* et *Eloisa ad Abelardo*, que Gervasoni dit être fort belles. Ubaldi a écrit aussi de la musique instrumentale estimée, entre autres deux pastorales pour l'orgue, publiées à Milan, chez Ricordi.

**UBER** (Chrétien-Benjamin), avocat et commissaire de justice à Breslau, naquit dans cette ville le 20 septembre 1746. Après avoir fait ses études littéraires au collége d'Élisabeth, il alla suivre les cours de droit à l'Université de Halle, en 1769. De retour à Breslau, il y fut nommé référendaire en 1772, et avocat deux ans après. Amateur de musique distingué, il se délassait de ses travaux du barreau par les jouissances que lui procurait cet art. Chaque semaine il y avait chez lui deux concerts; dans le premier, on exécutait des symphonies; le second était consacré aux quatuors et quintettes. Uber mourut à Breslau en 1812. On connaît de sa composition : 1° *Clarisse, ou la Servante inconnue*, opéra-comique, gravé en partition pour le piano, à Breslau, en 1772. 2° Quintettes pour cinq instruments à cordes, *ibid.*, 1772. 3° Sérénade pour piano, *ibid.*, 1775. 4° Trois sonates pour piano avec violon et violoncelle obligés et deux cors *ad libitum*, Leipsick, Wienbrack. 5° Neuf divertissements pour piano, flûte, violon, deux cors, alto et basse, *ibid.*, 1777. 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, Breslau, 1776. 7° Six sonates faciles pour piano seul, Leipsick, Wienbrack. 8° *Deucalion et Pyrrha*, cantate. 9° Onze concertinos pour piano, flûte, alto, deux cors et basse. Breslau, 1735. Tous les instruments sont concertants dans ces morceaux.

**UBER** (Frédéric-Chrétien-Hermann), fils du précédent, naquit à Breslau, le 22 avril 1781. Les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de la musique dans la maison de son père développèrent en lui, dès son enfance, un goût passionné pour cet art. Cependant, pour obéir à son père, il alla suivre des cours de droit à l'Université de Halle; mais les conseils de Türk (*voyez* ce nom) achevèrent le développement de ses facultés pour la composition, et décidèrent de son avenir. Türk lui avait abandonné la direction des concerts d'hiver, à Halle; il y fit exécuter ses premiers ouvrages, qui consistaient en un concerto pour le violon et une cantate. L'accueil favorable qui fut fait à ces productions décida Uber à entreprendre la composition d'un opéra intitulé : *Les Ruines de Portici*; mais il ne l'acheva pas. L'ouverture et quelques airs de cet opéra furent seuls connus vers 1803. De retour à Breslau dans la même année, il devait s'y préparer à la carrière d'avocat; mais ses instances auprès de son père et le succès d'une seconde cantate (*le Triomphe de l'amour*) décidèrent celui-ci à lui laisser suivre son penchant. A la fin de l'année 1804, il accompagna le prince Radziwill à Berlin, et entra en qualité de violoniste solo au service du prince Louis-Frédéric de Prusse, sur la recommandation de Bernard Romberg; mais les événements de 1806 le privèrent de cette position. Il avait donné, au commencement de cette année, un grand concert à Berlin, et y avait fait admirer son talent sur le violon. La chapelle de Brunswick lui offrit en 1807 l'équivalent de ce qu'il avait perdu à Berlin; mais il quitta cette position au mois de décembre 1808, pour entrer au service du roi de Westphalie comme premier violon et directeur de l'Opéra allemand. Il écrivit à Cassel plusieurs concertos, l'intermède allemand *Der falsche Werber* (Le faux enrôleur), la musique de *Moïse*, drame de Klingemann; *le Plongeur*, de Schiller, ainsi que plusieurs opéras-comiques français, dont on ne connaît aujourd'hui que *les Marins*. La dissolution du royaume de Westphalie ayant laissé Uber sans emploi, en 1814, il accepta dans le cours de l'année suivante la place de directeur de musique du théâtre de Mayence, et fit représenter dans cette ville le petit opéra *Der frohe Tag* (le Jour heureux). Devenu directeur de musique de la troupe de Seconda, à Dresde, en 1816, il y écrivit la musique de *Saxonia*, pièce allégorique. On ignore ce qui lui fit quitter cette

position pour aller à Leipsick vivre pendant quelque temps du produit de leçons particulières; mais il n'y resta pas longtemps, la place de *cantor* et de directeur de musique de l'église de la Croix lui ayant été offerte à Dresde en 1817. Ses principales compositions écrites dans cette ville furent une cantate pour le jubilé du roi de Saxe, en 1818, une autre intulée : *La fête de la Résurrection*, la musique du drame *Der ewige Jude* (le Juif errant), et l'oratorio *Die letzten Worte des Erlœsers* (les dernières paroles du Sauveur). L'altération de sa santé, dont les progrès se faisaient remarquer chaque année, le conduisit au tombeau, le 2 mars 1822, au moment même où l'on exécutait pour la première fois son oratorio à l'église de la Croix. Uber était un violoniste distingué; il fit preuve de talent dans ses compositions. On n'a gravé qu'un petit nombre de ses ouvrages, savoir : 1° Ouverture du *Juif errant* à grand orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *idem* des *Marins*, Offenbach, André. 3° Premier concerto pour violon (en *mi* mineur) op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Romances et Chansons françaises, Leipsick, Peters.

**UBER** (Alexandre), deuxième fils de Chrétien-Benjamin, né à Breslau, en 1783, fit ses études au collége d'Élisabeth, puis fut élève de Janitzek pour le violon, de Schnabel pour la composition, et enfin de Jæger pour le violoncelle, qui devint son instrument de prédilection. Ses relations avec Charles-Marie de Weber, Berner et Klingohr contribuèrent à développer son talent. Sa première composition fut une ouverture que Berner fit exécuter dans un concert. En 1804, il entreprit un grand voyage en Allemagne, et se fit entendre avec succès dans plusieurs villes. Après avoir rempli les fonctions de directeur de musique dans plusieurs chapelles, il s'établit à Bâle et s'y maria en 1820; mais dans l'année suivante il retourna à Breslau. En 1823, il devint maître de chapelle du comte de Schœnaich et du prince de Karolath. Une mort prématurée l'enleva à l'art et à ses amis, en 1824. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Premier concerto pour violoncelle, op. 12, Offenbach, André. 2° Variations pour le même instrument avec quatuor ou orchestre, op. 14, *ibid.* 3° Six caprices pour violoncelle, op. 10, Mayence, Schott. 4° Seizes variations sur un air allemand, Berlin, Schlesinger. 5° Septuor pour clarinette, cor, violon, deux altos et deux violoncelles, op. 17, André, Offenbach. 6° Des thèmes variés pour différents instruments à vent. 7° Plusieurs recueils de chants à plusieurs voix avec piano, Offenbach, André; Mayence, Schott. 8° Chants à voix seule avec piano, liv. 1, 2, Augsbourg, Gombart, op. 18, Mayence, Schott.

**UBERTI** (Grazioso), professeur de droit à Césèna dans le dix-septième siècle, est cité par Allacci comme auteur d'un livre intitulé : *Contrasto musico in sette parti diviso*, Roma, Louis Grignano, 1630, in-8°.

**UCCELLI** (Madame Caroline), née **PAZZINI**, d'une famille honorable de Florence, dans les premières années du dix-neuvième siècle, cultiva d'abord la musique comme amateur, et en fit sa profession après la mort de son mari, professeur de littérature à Pise. Le 21 juin 1830, elle fit représenter au théâtre de *la Pergola*, à Florence, un opéra intitulé *Saül*, qui fut favorablement accueilli par le public : elle en avait aussi composé le *libretto*. En 1831, elle écrivit *Eufemio di Messina*, qui ne fut pas représenté, et *Emma di Resburgo*, sur le poëme mis précédemment en musique par Meyerbeer : l'ouvrage de madame Uccelli fut joué à Naples, avec quelque succès, en 1832. L'ouverture d'*Eufemio di Messina* fut exécutée dans un concert à Milan, en 1833. En 1843, madame Uccelli se rendit à Paris avec sa fille, jeune cantatrice qui reçut des leçons de Bordogni, puis elles voyagèrent toutes deux pour donner des concerts, et visitèrent la Belgique, la Hollande, les villes rhénanes et la Suisse. On n'a pas de renseignements sur la suite de la carrière de ces artistes.

**UCCELLINI** (Dom Marc), maître de chapelle à Parme, vers le milieu du dix-huitième siècle, y a fait représenter les opéras : 1° *Le Nave d'Enea*, 1673. 2° *Eventi di Filandro ed Edesta*, 1675. 3° *Giove di Elide fulminato*, 1677. Il a aussi publié plusieurs œuvres de musique instrumentale sous les titres suivants : 1° *Sonate, sinfonie e correnti a* 2, 3 *e* 4 *stromenti*, lib. 1 et 2. 2° *Sonate a* 2 *e* 3 *violini, o altri stromenti*, lib. 3. 3° *Sonate, correnti ed arie a* 1, 2 *e* 3 *stromenti*, lib. 4. Tous ces ouvrages ont paru depuis 1650 jusqu'en 1660 environ.

**UDALSCHALK-DE-MAISSAC**, abbé de Saint-Ulrich, à Augsbourg, fut élevé à cette dignité en 1126. Il mourut en 1151. Les hymnes en l'honneur de saint Ulrich et de saint Afre, dont il a composé les paroles et la musique, se chantent encore dans les églises de cette ville. On cite aussi sous le nom de cet abbé un traité *De musica*, qu'il a laissé en manuscrit.

**UDL** (Jean-Antoine), pianiste et compositeur, né vers 1812, à Warasdin, en Hongrie, fut professeur de son instrument dans cette ville : il y vivait en 1840. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Variations pour piano sur un thème hongrois (en *ré*); Warasdin, Werner. 2° Variations *idem* (en *ré*), op. 2; *ibid.* 3° Variations *idem* (en *sol* mineur), op. 3; *ibid.* 4° Variations *idem* (en *ré*), op. 4; *ibid.*

**UGHERI** (Pompée), virtuose sur la harpe double (à deux rangs de cordes), et maître de danse à Milan, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Balletti, gagliarde e correnti a 3, cioè 2 canti, e il basso con partitura; Milano*, 1627.

**UGOLINI** (Vincent), compositeur de l'école romaine, naquit à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle. Conduit à Rome dans sa jeunesse, il y devint élève de Bernardin Nanini, et fut une des gloires de son école. Le premier emploi qu'il remplit fut celui de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome; il y fut appelé en 1603; mais une longue maladie, dont il fut atteint en 1604, lui fit interrompre son service, et le laissa valétudinaire pour le reste de ses jours. Toutefois, son rare mérite lui fit conserver sa position jusqu'en 1609, où des propositions avantageuses lui furent faites pour la place de maître de chapelle de la cathédrale de Bénévent; il les accepta et se rendit dans cette ville, où il demeura jusqu'en 1615. De retour à Rome, il y fut élu maître de Saint-Louis-des-Français, puis appelé, en 1620, à la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Le mauvais état de sa santé l'obligea à donner sa démission de cet emploi, au mois de février 1626; il mourut dans la même année. Ugolini fut incontestablement un des plus savants musiciens de la grande école romaine. Parmi ses meilleurs élèves, on remarque le célèbre Horace Benevoli. On a publié de sa composition : 1° Deux livres de motets à huit voix; Rome, Zannetti, 1614. 2° Deux livres de madrigaux à cinq voix; Venise, Vincenti, 1615, in-4°. 3° Quatre livres de motets pour une, deux, trois et quatre voix avec basse continue pour l'orgue; *ibid.*, 1616, 1617, 1618 et 1619, in-4°. 4° Deux livres de psaumes à huit voix; *ibid.*, 1620. 5° Deux livres de messes et de motets à huit voix et à douze; Rome, Soldi, 1622. 6° *Salmi et motetti a 12 voci;* Venise, Vincenti, 1624, in-4°

**UGOLINI** ou **UGOLINO**, surnommé **D'ORVIETO**, parce qu'il était né dans cette ville, vécut dans le quatorzième siècle, et écrivit un traité *De Musica mensurata*, qui se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale à Rome, et qui est aujourd'hui dans la bibliothèque *Casanatense* de la même ville.

**UGOLINI** (Blaise), prêtre vénitien, vécut au milieu du dix-huitième siècle. On lui doit la plus ample collection d'écrits relatifs aux antiquités hébraïques qui ait été publiée; elle a pour titre : *Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima clarissimorum opuscula, in quibus veterum Hebræorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur; Venetiis*, 1744-1769, trente-quatre volumes in-fol. Le trente-deuxième volume est entièrement relatif à la musique des Hébreux, et l'on y trouve quarante dissertations ou extraits sur cette matière. Ces morceaux sont précédés de dix chapitres du *Schilte Haggiborim*, concernant toutes les parties de la musique des Hébreux, traduits de l'hébreu en latin par Ugolini. J'ai fait connaître dans cette *Biographie universelle des musiciens* tous les auteurs dont les dissertations sont renfermées dans la collection d'Ugolini.

**UHDE** (Jean-Othon), conseiller du tribunal criminel et juge à la cour de Berlin, naquit le 12 mai 1725, à Insterbourg, dans la Lithuanie. Dès son enfance il se voua à la culture des sciences et des arts, particulièrement de la musique. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi. Ayant suivi son père à Berlin, à l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons du violoniste Simonetti, et apprit le clavecin et la composition sous la direction de Schafrath. Pendant son séjour à l'université de Francfort-sur-l'Oder, il occupa ses loisirs par la continuation de ses études musicales. De retour à Berlin, en 1746, il écrivit des concertos pour le violon, des symphonies, des cantates, et l'opéra *Thémistocle*, dont la partition autographe est à la Bibliothèque royale de Berlin, et dont quelques airs ont été publiés. Cet amateur distingué mourut subitement, le 20 décembre 1766.

**UHLMANN** (Jean-Adam), directeur de musique de la cour, à Bamberg, naquit en 1732, à Kronach, en Bavière. Pendant un assez long séjour qu'il fit à Munich, il écrivit ses premières compositions, dont le succès lui procura son emploi à la cour de Bamberg. Il n'a rien publié de ses ouvrages. Cet artiste mo-

deste mourut à Bamberg, le 21 octobre 1802.

**ULBRICH** (Maximilien), amateur de musique, naquit à Vienne, en 1752. Son père, tromboniste de la chapelle impériale, et chanteur au service de l'impératrice Marie-Thérèse, le fit élever au séminaire des Jésuites. Wagenseil lui donna des leçons de clavecin et de basse continue, et Reuter acheva son éducation pour la composition. Placé à la cour, Ulbrich fut admis aux concerts particuliers de l'empereur Joseph II, dans lesquels le monarque lui-même jouait souvent la partie de violoncelle. Il écrivit des messes, motets, *Te Deum*, litanies, etc.; des symphonies, concertos, sonates; un oratorio intitulé : *Les Israélites dans le désert*, et les opéras suivants, qui furent représentés au théâtre de la cour : 1° *Frühling und Liebe* (Le printemps et l'amour). 2° *Der blaue Schmetterling* (Le papillon bleu). 3° *Die Schnitterfreude* (Les plaisirs de la moisson). Le catalogue de Traeg indique six symphonies à grand orchestre composées par cet amateur, qui mourut à Vienne le 14 septembre 1814.

**ULICH** (Jean), *cantor*, directeur de musique, organiste et compositeur à Wittenberg, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Leipsick. On connaît sous son nom un petit traité du chant rédigé en tableaux, sous ce titre : *Kurze Anleitung zur Singkunst, in einer Tabelle abgefasst*, Wittenberg, 1678, trois feuilles in-fol. La deuxième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1682, in-4°. Dans la préface de cet opuscule, Ulich dit qu'il a composé : 1° Des concerts pour un petit nombre de voix et d'instruments. 2° Des concerts pour des voix et des instruments en plus grand nombre. 3° Un recueil de *Sanctus*. 4° Quelques motets. 5° Quelques solos.

**ULKE** (A.), organiste et premier professeur de l'école évangélique de Gross-Streiltz (Silésie) actuellement vivant (1864), s'est fait connaître par une méthode élémentaire de piano intitulée : *Lehrgang im Klavier-Unterricht oder Anordnung und Vertheilung der Unterrichsstoffes für den Klavier-Unterricht*; Wolfenbüttel, 1857, in-8°.

**ULLINGER** (Augustin), musicien de la Bavière, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut quelque temps à Munich, et étudia le contrepoint sous la direction du maître de chapelle Camerloher. Après la mort de ce maître, il lui succéda dans la place de maître de chapelle à Freysing. Il mourut dans cette ville en 1780. Ullinger a composé à Munich des *Méditations* pour l'église, auxquelles on reprochait un style trop dramatique. Il écrivit aussi à Freysing un opéra intitulé : *Thémistocle*, qui fut représenté en 1777.

**ULLOA** (Pierre), jésuite espagnol, vécut au commencement du dix-huitième siècle, à Madrid. Il a publié un traité de musique intitulé : *Musica universal, o principios universales de la musica*; Madrid, 1717, in-fol.

**ULRICH** (Jean-Rodolphe), hautboïste distingué, fut attaché au duc de Wurtemberg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, puis alla se fixer en Suisse, vers 1780. Il laissa en manuscrit quelques concertos pour le hautbois, et mourut à Zurich, le 8 février 1795.

**ULRICH** (Édouard), né à Weimar, en 1795, a reçu, dans sa jeunesse, des leçons du violoncelliste Haase. Plus tard, il se rendit à Berlin et y fit quelques études de contrepoint. De retour à Weimar, il entra, en 1811, dans la chapelle de la cour en qualité de violoncelliste, à l'âge de seize ans. Il s'y trouvait encore en 1843. Parmi les productions de cet artiste, on remarque l'opéra qui a pour titre : *Der treue Eckard* (Le fidèle Eckard), et l'*Ermita*, représenté à Weimar, en 1841. On a gravé de sa composition : 1° Premier et deuxième concertinos pour cor et orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Quelques solos pour le violoncelle et le basson.

**ULRICH** (Charles-Ernest-Hermann), pasteur à Sprottau en Silésie, né le 21 février 1795, à Boltenhain (Basse-Silésie), reçut sa première instruction musicale de Kadelbach, *cantor* de ce lieu. Ce maître lui enseigna le piano, l'orgue et le violon, et le musicien de ville Hoffmann lui apprit à jouer de plusieurs instruments à vent. Pendant qu'Ulrich fréquentait le gymnase de Hirschberg, il reçut aussi des leçons de l'organiste Kahl. Se destinant au ministère évangélique, il alla suivre les cours de théologie et de philosophie à l'Université de Breslau, et, pendant quatre ans, il fut élève de Berner et de Schnabel (*voyez* ces noms) pour le piano, l'orgue et la composition. Comme tous les étudiants des universités d'Allemagne, il fit contre la France les campagnes de 1813 et 1814. De retour dans la Silésie, il reprit ses paisibles études. En 1820, il fut nommé pasteur à Sprottau. Il est auteur de quelques dissertations relatives au chant religieux et populaire, qu'il a fait insérer dans l'*Eutonia*, écrit périodique publié à Breslau. Ces morceaux ont pour titres : 1° *Einige Worte über die nothwendige Verbesserung des Begræbniss-Gesanges* (Quelques mots con-

rernant l'amélioration nécessaire du chant funéraire), année 1829, t. II, p. 62-76. 2° *Ueber Gesang und Musik bei Trauungen* (Sur le chant et la musique de noce), t. V, p. 140-151. 3° *Ueber Gesang und Orgel-Spiel, by der Communion und Confirmation* (Sur le chant et le jeu de l'orgue dans la communion et la confirmation), t. VI, p. 12-22. On connaît aussi sous le même nom : 1° *Kleine Liedersammlung zur angenehmen und gesellschaftlichen Unterhaltung* (Petit recueil de Lieder, etc.), Breslau, Gruss. 2° *Versuche einiger Klavier und Gesangstücke* (Essai de quelques pièces pour le piano et le chant), trois suites; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° *Wand Liedertafelen*, collection de Lieder à deux, trois et quatre voix, et de chants chorals à trois voix, à l'usage des écoles; Cassel, Leuckhart. Ulrich vivait encore à Sprottau en 1847.

**ULRICH** (Hugo), compositeur, né le 26 novembre 1827, à Oppeln (Silésie), où son père était professeur du gymnase, apprit les éléments de la musique dans sa ville natale. Après la mort de ses parents, il alla continuer ses études au gymnase de Breslau. Brosig, organiste de la cathédrale, lui donna des leçons d'orgue, et lui enseigna les principes de l'harmonie. En 1846, il alla achever ses études littéraires au gymnase de Glogau, puis il se rendit à Berlin pour suivre les cours de l'université. Sur la recommandation de Meyerbeer, Dehn l'accepta pour son élève et lui enseigna le contrepoint. Après deux années d'études sous la direction de ce maître, Ulrich se livra à la composition. L'Académie royale de Belgique ayant ouvert un concours pour la composition d'une symphonie triomphale en 1853, à l'occasion de la majorité du duc de Brabant, l'ouvrage envoyé par Ulrich fut couronné, et sa symphonie exécutée par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, dans la séance publique de l'Académie, le 27 septembre de la même année, et le même honneur lui fut fait par l'orchestre de la chapelle royale de Berlin, en 1854. Au mois de septembre 1855, Ulrich entreprit un voyage en Italie et visita Venise, Turin, Gênes, Rome et Milan où il fit un long séjour. De retour à Berlin, il s'est livré à l'enseignement ainsi qu'à la composition. Pendant son séjour en Italie, il écrivit un opéra en trois actes, intitulé : *Bertrand de Born*, qui n'a pas été représenté jusqu'à ce jour (1864); une deuxième et une troisième symphonie. On a publié de sa composition des *Lieder;* un trio pour piano, violon et violoncelle (en *ut*), op. 1; Berlin, Trautwein; chansonnette pour piano, op. 2; Leipsick, Hofmeister; *Scherzo* pour piano, op. 3; Berlin, Trautwein; sérénade pour piano, op. 4; *ibid.*; sonate pour piano et violoncelle, op. 5; *ibid.*; symphonie pour l'orchestre (en *si* mineur), op. 6; Berlin, Bock; quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *mi* bémol), op. 7; Berlin, Trautwein; symphonie triomphale (en *ut*), couronnée, op. 9; Mayence, Schott; prière et nocturne pour piano, op. 13; Breslau, Leuckhart; trois pièces pour piano, op. 14; *ibid.*; ouverture de fête pour orchestre, op. 15; *ibid.*; *Scherzo* pour piano, op. 16; *ibid.*; trois pièces pour piano, op. 17; *ibid.*; *Trauerklänges*, ouverture de concert, op. 18; *ibid.*

**UMBREIT** (Charles-Théophile), organiste distingué, naquit le 9 juin 1763, à Kehstedt, près de Gotha. Après avoir appris les éléments de la musique dans l'école de ce village, il se rendit à Erfurt, y reçut des leçons du célèbre organiste Kittel, et fit sous sa direction de rapides progrès. En 1785, la place d'organiste dans le riche village de Sonneborn, près de Gotha, lui fut offerte : il l'accepta et se livra dès ce moment à de profondes études sur toutes les parties de son art. Il forma aussi plusieurs bons élèves parmi lesquels on remarque quelques organistes distingués. Après trente-cinq années de séjour paisible à Sonneborn, et d'une existence tout entière consacrée à l'art, une discussion avec le *cantor* de ce lieu obligea Umbreit à donner sa démission de sa place d'organiste, et à se retirer dans le lieu de sa naissance, où il mourut le 27 avril 1829, à l'âge de soixante-six ans. Umbreit avait déjà mérité l'estime des artistes par la publication de quelques recueils de pièces d'orgue, lorsqu'il fit paraître un livre de mélodies chorales à l'usage des églises protestantes de la Saxe, contenant trois cent trente-deux mélodies à quatre voix, sous ce titre : *Allgemeines Choral-Buch für die protestantische Kirche, vierstimmige ausgesetzt mit einer Einleitung über den Kirchengesang und dessen Begleitung durch die Orgel;* Gotha, R. Z. Becker, 1811, in-4° de cent quatre-vingt-six pages. Le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III récompensa le mérite de cet ouvrage par l'envoi d'une médaille d'or commémorative à l'auteur. Choron a publié une deuxième édition du recueil d'Umbreit, sous ce titre : *Chants chorals à quatre parties avec basse continue ad libitum, en usage dans les églises d'Allemagne, mis dans un nouvel ordre;* Paris (sans date), in-4°. On a aussi d'Umbreit un autre recueil de mélodies chorales simples, avec une

bonne préface concernant le perfectionnement du chant, intitulé : *Die evangel. Kirchen-Melodien zur Verbesserung des kirchl. und hæusl. Gesanges; mit eine Vorworte über die zuverbessern den Mængel des Vortrægs religiœser Gesange von Bretscheider;* Gotha, Becker, 1817, gr. in-8°. Les pièces d'orgue que cet artiste a publiées sont les suivantes : 1° Préludes faciles pour des chorals, première, deuxième et troisième suites; Gotha, Becker. 2° Cinquante mélodies chorales à quatre parties arrangées pour l'orgue, *ibid.*, 1808. 3° Six recueils de douze pièces d'orgue de différentes formes; *ibid.*, 1798 à 1806. 4° Vingt-quatre pièces d'orgue; Bonn, Simrock. 5° Douze mélodies chorales pour l'orgue avec différentes basses; Gotha, Becker, 1817. 6° Deuxième suite *idem, ibid.*; 1818. 7° Quatre mélodies chorales avec variations; *ibid.*, 1821.

**UMLAUFF** (Ignace), compositeur à Vienne, naquit dans cette ville, en 1752. A l'âge de vingt ans, il fut admis comme second violon à l'orchestre de la cour. Plus tard (1778), l'empereur Joseph II le nomma directeur de musique de l'Opéra allemand qu'il venait d'instituer, et dans les occasions où Salieri ne pouvait remplir ses fonctions de maître de chapelle de la cour, ce fut Umlauff qui le remplaça. Enfin, il eut le titre de maître de piano des jeunes archiducs d'Autriche. Il mourut à Vienne, dans un âge peu avancé, vers 1799. Compositeur élégant et gracieux, il a écrit plusieurs opéras dont quelques-uns ont obtenu des succès par leurs mélodies faciles et naturelles. Parmi ces ouvrages, on distingue ceux-ci : 1° *Die Bergknappen* (Les mineurs). 2° *Die Apotheke* (La pharmacie). 3° *Das Irrlicht* (Le feu follet). 4° *Die glücklichen Jæger* (Les heureux chasseurs), en 1786. 5° *Der Ring der Liebe* (La bague de l'amour), suite de *Zémire et Azor*, 1793. 6° *Die pücefurbenen Schuhe oder die schœne Schusterin* (Les souliers mordorés, ou la belle cordonnière), 1795. Umlauff est aussi l'auteur de la romance charmante qui eut un succès populaire en Allemagne : *Zu Steffen sprech im Traume* (A Steffen parla en rêve). Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos de piano et des quintettes pour les instruments à archet.

**UMLAUFF** (Michel), fils du précédent, est né à Vienne, le 9 août 1781. Après avoir rempli pendant quelques années une place de violon à l'orchestre de l'Opéra allemand, il fut choisi par Weigl comme son adjoint pour la direction de l'Opéra. Après la retraite de ce maître, il lui succéda, et donna des preuves de son rare mérite dans cette nouvelle position. Lorsque l'Opéra allemand cessa d'être soutenu par la cour et devint une entreprise particulière, Umlauff se retira avec la pension acquise par ses services. Il est mort à Vienne, le 20 juin 1842. On connaît de sa composition : 1° *Der Grenadier* (Le grenadier), petit opéra. 2° *Énée à Carthage*, ballet. 3° *Les Tributs des ennemis*, idem. 4° *Lodoïska*, idem. 5° *Le Tonnelier*, idem. 6° *La Vendange*, idem. 7° *Paul et Rosette*, idem. 8° *L'Hôtellerie de Grenade*, petit opéra, dont la partition pour piano a été publiée à Vienne, chez Haslinger. 9° *La Vengeance de l'Amour*, ballet, arrangé pour le piano; Vienne, Weigl. 10° *Le Charlatan*, idem; *ibid.* 11° *La Paysanne capricieuse*, idem; *ibid.* Umlauff a écrit aussi plusieurs morceaux de musique d'église et a fait graver : 1° Grande sonate pour piano et violon, op. 4; Vienne, Weigl. 2° Grande sonate (en *ut* mineur), pour piano à quatre mains; *ibid.* 3° Quelques petites pièces pour le même instrument; des graduels et des offertoires.

**UMSTADT** (Joseph), maître de chapelle du comte de Brühl, à Dresde, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville six petites symphonies (*Parthien*) pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit six sonates pour le même instrument, et des symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

**UNGER** (Jean-Frédéric), né à Brunswick, en 1716, fut d'abord bourgmestre à Einbeck, dans le Hanovre, puis secrétaire intime du duc de Brunswick, et conseiller de justice. Il mourut à Brunswick, le 9 février 1781. L'Académie des sciences de Berlin l'avait nommé un de ses membres. Pendant son séjour à Einbeck, il inventa, en 1749, une machine destinée à être appliquée au clavecin pour noter les improvisations des compositeurs. En 1752, Hohlfeld, habile mécanicien de Berlin, exécuta, à la demande d'Euler, une machine semblable, dont quelques parties furent approuvées par l'Académie de Berlin, bien qu'elle ne résolût pas complétement le problème, et dont les journaux du temps rendirent compte (voyez Hohlfeld). Sur l'indication de ces journaux, Unger réclama la priorité d'invention dans une correspondance avec Euler, alors directeur de l'Académie de Berlin, affirmant que la première idée de cette invention lui était venue en 1745, et démontrant qu'il en avait été fait mention dans les journaux de Harlem, de Hambourg, d'Altona et de Francfort. Longtemps après, il

publia la description de l'instrument qu'il avait inventé, sous ce titre : *Entwurf einer Maschine wodurch alles was auf dem Clavier gespielet wird, sich von selben in Noten setzt* (Projet d'une machine au moyen de laquelle tout ce qui est joué sur le clavecin est noté par lui-même); Brunswick, 1774, in-4° de cinquante-deux pages, avec huit planches, dont les trois premières représentent les dispositions de la machine, et les autres les signes produits par elle dans l'exécution de certaines phrases de musique de clavecin, avec la traduction en notation ordinaire. La description du système de la machine remplit les vingt et une premières pages; viennent ensuite la correspondance avec Euler, les extraits de journaux et autres pièces justificatives. Le mécanisme inventé par Unger consiste en tringles attachées aux touches du clavier, et obliquant vers le centre de l'instrument; à leur extrémité sont fixées des tiges droites qui portent chacune un crayon destiné à tracer des points ou des lignes plus ou moins allongées sur un papier préparé qui se déroule d'un cylindre sur un autre. Ce papier est divisé en lignes qui correspondent aux touches *ut, mi, sol, si, ré, fa, la*, etc. Les points ou les traits allongés que les crayons marquent sur ces lignes ou dans les intervalles correspondent à toutes les notes de l'échelle chromatique, et la longueur des traits est proportionnelle à la durée des sons. Mais le plus léger déplacement du papier sur les cylindres, et la difficulté de régler la rotation de ceux-ci, peuvent causer beaucoup de désordre dans le placement des signes et dans leurs dimensions, ce qui rend à peu près illusoires les résultats de l'opération.

**UNGER** (Caroline), appelée **UNGHER** en Italie, est née à Vienne, en 1800, et y commença ses études de chant; mais son talent se développa surtout dans l'école de Dominique Ronconi, à Milan. Le début de sa carrière théâtrale se fit à Vienne, en 1819, par le rôle de Chérubin dans les *Nozze di Figaro*, de Mozart. Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, de Milan et de Turin, l'ayant entendue, en 1825, fut satisfait de ses dispositions, et l'emmena en Italie. Elle se fit entendre avec succès à Naples, puis à Milan, à Turin, et enfin à Rome. Grande et belle, douée d'un sentiment dramatique vrai, d'accents pathétiques et de beaucoup d'intelligence, il ne lui manqua que de l'égalité dans la voix, pour être comptée parmi les grandes cantatrices de l'Opéra italien. Le médium et le grave de son organe avaient de l'ampleur et de la puissance; mais il y avait quelque chose de strident dans les sons aigus, qui faisaient éprouver une impression pénible, particulièrement dans les traits qui exigent de l'énergie. Ce défaut a borné la carrière théâtrale de mademoiselle Ungher à un petit nombre d'années. Au mois d'octobre 1833, elle parut pour la première fois au Théâtre Italien de Paris et y fut applaudie; toutefois elle n'y fit pas, d'une manière décidée, la conquête du public, et l'administration ne jugea point à propos de renouveler son engagement pour la saison suivante. De Paris, elle alla chanter à Florence, où elle eut un triomphe complet; puis à Venise, Rome, Trieste, Vienne, Dresde (en 1839), et enfin de nouveau à Trieste et à Florence. En 1840, cette cantatrice distinguée s'est retirée du théâtre, après un mariage avantageux avec M. Sabatier, et a fixé son séjour à Florence. On a publié sur cette cantatrice un petit écrit intitulé : *Trionfi melodrammatici di C. Ungher in Vienna;* Vienne, 1839, in-8°.

**UNGIUS** (Pierre-Jean), auteur inconnu d'un éloge de la musique (*Encomium musicæ*), imprimé à Upsal, en 1637, in-4°.

**UNZELMANN** (Frédérique-Auguste-Conradine), cantatrice distinguée du théâtre allemand, naquit à Gotha, en 1760. Le nom de sa famille était *Flittner*, mais elle prit celui de son père adoptif Grossmann, directeur de théâtre, lorsqu'elle se voua à la carrière dramatique. En 1788, elle parut pour la première fois au théâtre National de Berlin; elle y eut un brillant succès et devint bientôt l'idole du public. Ce fut dans cette ville qu'elle épousa le comédien Unzelmann. Elle chantait avec une égale habileté l'opéra-comique et l'opéra sérieux, portant dans le premier autant de finesse que de noble simplicité dans l'autre. En 1800, elle chanta au théâtre de Vienne et y fut vivement applaudie. Séparée de son mari par un divorce, en 1803, elle se remaria avec l'auteur Bethmann, et dès lors cessa de chanter dans l'opéra pour jouer dans la comédie, où elle brilla près d'Iffland. Elle mourut à Berlin, en 1817, considérée comme la meilleure actrice qu'il y ait eu au théâtre allemand.

**UNZER** (Jean-Auguste), docteur en médecine à Altona, naquit à Halle, le 29 avril 1727, et mourut à Altona, le 2 avril 1799. Dans le sixième volume du journal hebdomadaire qu'il publia sous le titre : *Der Artz* (Le médecin), il a inséré une dissertation sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine. Hiller l'a donnée en extraits dans

ses *Notices hebdomadaires sur la musique* (année 1770, pages 307-311, 315-319, et 323-325).

**UPMARK** (N.), savant suédois, professeur à l'université d'Upsal, au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation académique intitulée : *Musica priscarum gentium*; Upsal, 1708, in-4°.

**URBAN** (Chrétien) a été d'abord conseiller et musicien de ville à Elbing, où il naquit, le 16 octobre 1778, puis a été appelé à Berlin, en 1824, et enfin à Dantzick, comme directeur de musique. Il est auteur d'un bon livre intitulé : *Theorie der Musik nach rein naturgemæssen Grundsætzen* (Théorie de la musique puisée dans des principes purs conformes aux lois de la nature); Kœnigsberg, Hartung, 1824, un volume in-8° de xxiv et deux cent soixante-quatorze pages. Cet ouvrage a été reproduit avec un nouveau frontispice, à Dantzick, chez Ewert, en 1826. Précédemment Urban avait publié une introduction à ce livre, sous ce titre : *Ueber die Musik, deren Theoria und den Musik-Unterricht*, etc. (Sur la musique, sa théorie et son enseignement, etc.); Elbing, 1823, in-8° de cent douze pages. On trouve l'analyse de ces deux ouvrages dans le premier volume de l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*. On connaît aussi sous le nom d'Urban un opéra intitulé : *Der Goldene Widder* (La toison d'or), et la musique qu'il a écrite pour *la Fiancée de Messine*, de Schiller. Le système développé par Urban, dans sa *Théorie de la musique*, se recommande par l'ordre logique. Après avoir établi que toutes les parties de cet art sont intimement liées aux lois de la tonalité, il s'attache à démontrer cette thèse dans l'harmonie, dans la mélodie, qui se caractérise aussi par le rhythme. Il passe à la composition qui n'est, à l'égard de l'art d'écrire, que la mise en œuvre et la combinaison de ces diverses parties, toujours dominées par le sentiment tonal. Puis il traite des impressions produites par l'art, à l'aide du coloris des nuances, et termine par des considérations sur les effets de la diversité des timbres, et sur l'instrumentation en général. Cette méthode est essentiellement philosophique. Blessé de l'indifférence que les professeurs et les artistes avaient montrée pour sa doctrine, Urban voulut essayer d'éclairer l'opinion publique sur sa valeur et, dans ce dessein, il publia un résumé de ses ouvrages, sous ce titre : *Ankundigung meines allgemeinen Musik Unterrichts-System, und der von mir beabsichtigen normalen Musikschule* (Avertissement sur mon système d'enseignement général de la musique, et sur le point de vue normal de ma méthode musicale); Berlin, Krause, 1825, seize pages in-8°.

**URBANI** (....), compositeur italien, alla s'établir à Édimbourg, en 1776, et y publia plusieurs recueils de mélodies écossaises, avec accompagnement de piano, entre autres celui qui a pour titre : *Vocal anthology*; Édimbourg, 1782, et les *Scotch songs and duets*, premier, douzième et troisième volumes ; Londres, Clementi. Il en imitait lui-même le style avec beaucoup d'adresse, ainsi que le prouve la ballade qui a pour titre : *The red Rose*. En 1784, Urbani se fixa à Dublin, et y écrivit les opéras sérieux italiens *Il Farnace*, et *Il trionfo di Clelia*. Il mourut dans cette ville, en 1816.

**URBANO**, frère minorite et facteur d'orgues, connu sous le nom d'**URBANO DA VENETIA**, travailla dans les dernières années du quatorzième siècle et au commencement du quinzième. L'orgue de la cathédrale de Trévise, qui fut considéré longtemps comme un ouvrage parfait, fut construit par ce moine, en 1420 (voyez Riccati, *delle corde ovvero fibre elastiche*, dans la préface, p. xiv). Urbano construisit aussi, au quinzième siècle, un orgue dans la cathédrale de Saint-Marc, à Venise, lequel existait encore en 1604, et sur lequel on lisait alors cette inscription rapportée par l'annaliste *Stringa* : Opus hoc rarissimum Urbanus Venetus. Cet instrument fut remplacé, en 1671, par un autre qui avait été fait par Jacques et Charles *De Beni*, facteurs d'orgues de Vérone, et malheureusement on n'a rien conservé de l'ancien. L'orgue d'Urbano avait été orné de peintures par *François Tachoni*, de Vérone, et portait la date du 24 mai 1490; mais cette date était celle du travail du peintre, et non celle de la facture de l'instrument, beaucoup plus ancienne (1).

**URENA** (Pierre D'), moine espagnol, né dans la seconde moitié du seizième siècle, était aveugle de naissance, et fit ses vœux dans un couvent d'Espina. Il composa un traité de musique, en 1620, qui paraît être resté en manuscrit, et dans lequel il proposa d'abandonner le système de solmisation par les muances, attribué à Guido d'Arezzo, en ajoutant aux noms des six premières notes de la gamme, la septième syllabe *ni*. Nous ne connaissons l'ouvrage de Pierre d'Urena que par

(1) Voyez F. Caffi, *Storia della Musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia*, t. II, p. 121.

l'abrégé qu'en a publié Caramuel de Lobkowitz (*voyez* ce nom). Tous les auteurs de biographies de musiciens ont confondu Pierre d'Urena avec ce dernier, en disant qu'il fut évêque de Vigevano, en Lombardie.

**URFEY** (Thomas D'), célèbre chanteur de table sous le règne de Charles II, roi d'Angleterre, passa la plus grande partie de sa vie dans les tavernes de Londres, où il chantait ses propres compositions avec beaucoup d'animation et de gaieté. Il mourut dans cette ville, le 26 février 1723, à un âge fort avancé. Il a publié le recueil de ses chansons et de plusieurs autres sous le titre singulier : *Wit and Mirth, or Pills to purge melancholy, being a collection of the best merry Ballads and songs, old and new, fitted to all humours, having each their proper tune for either voice or instrument* (Esprit et gaieté, ou pilules pour guérir la mélancolie, consistant en une collection des meilleures ballades et chansons joyeuses, anciennes et modernes, etc.); Londres, 1719. Le portrait de l'auteur est en tête de ce recueil.

**URHAN** (Chrétien), né à Montjoie, près d'Aix-la-Chapelle, le 16 février 1790, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Son père lui donna des leçons de violon; mais il apprit seul à jouer du piano et de plusieurs autres instruments. Sans autre guide que son instinct, il composa des variations de violon, des valses et d'autres petites pièces avant d'avoir atteint sa douzième année. Dans un voyage que fit à Aix-la-Chapelle l'impératrice Joséphine, en 1805, on lui présenta le jeune Urhan qu'elle entendit avec beaucoup de plaisir : elle le prit sous sa protection, le fit conduire à Paris, et le confia aux soins de Lesueur, qui dirigea ses études de composition. Perfectionnant lui-même son talent de violoniste par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les artistes les plus habiles, Urhan se fit bientôt remarquer dans les concerts, par sa manière élégante et gracieuse d'exécuter les compositions de Mayseder, qu'il mit en vogue à Paris. Il entreprit aussi de tirer de l'oubli la viola d'amour qui, après avoir été de mode depuis la fin du dix-septième siècle jusque vers 1780, avait été abandonnée. C'est pour lui que Meyerbeer a écrit le solo de cet instrument dans le premier acte des *Huguenots*. Urban a exécuté aussi des parties de viole d'amour dans plusieurs morceaux des *Concerts historiques* donnés par l'auteur de cette notice. A l'imitation de Woldemar (*voyez* ce nom), il fit entendre aussi dans les concerts du Conservatoire de Paris des solos de *violon-alto*, monté de cinq cordes (*ut, sol, ré, la, mi*), dont il tirait des effets charmants. Musicien parfait, grand lecteur et homme de goût, il a été longtemps reconnu comme le plus habile pour jouer la partie d'*alto* dans les quatuors et quintettes; Baillot ne manquait jamais de le choisir pour son accompagnateur dans ses délicieuses séances musicales. Urhan, entré comme alto à l'orchestre de l'Opéra, en 1816; devint, en 1823, un des premiers violons. puis enfin violon solo du même orchestre. Longtemps aussi il remplit, à l'église Saint-Vincent-de-Paul, les fonctions d'organiste. Comme compositeur, il s'est fait remarquer par des idées originales, et même par les formes excentriques de ses ouvrages. On a gravé de sa composition : 1° Premier et deuxième quintettes romantiques pour deux violons, deux altos et violoncelle; Paris, Richault. 2° Quintettes pour trois altos, violoncelle, contrebasse et timbales *ad libitum; ibid.* 3° *Elle et moi*, duo romantique à quatre mains pour le piano, op. 1; *ibid.* 4° Deuxième duo romantique à quatre mains; *ibid.* 5° La salutation angélique, *idem*; ibid. 6° *Les Regrets*, pièce pour piano seul; *ibid.* 7° *Les Lettres*, idem; *ibid.* 8° Plusieurs romances à voix seule ou à deux voix. Urhan est mort à Belleville, près de Paris, le 2 novembre 1845.

**URIO** (François-Antoine), maître de chapelle de l'église des Frères de la doctrine chrétienne, à Venise, vers la fin du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Salmi concertati a 3 voci con violini*, op. 2; Bologne, 1697, in-4°.

**URSENBECK-E-MASSIMI** (Le comte D'), chambellan et inspecteur de la chapelle du grand-duc de Darmstadt, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition, à Liége, en 1768 : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1, et 2° six sonates pour violon et violoncelle.

**URSILLO** (Fabio), célèbre joueur d'archiluth, naquit à Rome, au commencement du dix-huitième siècle. Ses talents ne se bornaient pas à jouer avec un rare habileté de l'instrument difficile appelé *archiluth*; il était aussi bon violoniste, jouait de la flûte, de la guitare et composait de bonne musique pour ces instruments. On a gravé à Amsterdam, en 1748, trois œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, de sa composition, et deux œuvres de sonates pour la flûte. Il a écrit aussi trois *concerti grossi* pour l'archiluth, des fantaisies

pour cet instrument, et un *concerto* pour la guitare. Ces ouvrages sont restés en manuscrit. Ursillo était plus connu de son temps sous son prénom de *Fabio* que sous son nom de famille.

**URSINI** (Joachim), compositeur italien, né à Pontremoli, dans la Toscane, vécut vers le milieu du seizième siècle. On connaît sous son nom deux livres de madrigaux à quatre voix, imprimés à Venise, en 1550.

**USPER** (François), prêtre vénitien et organiste distingué, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Pendant la maladie de Jean-Baptiste Grillo, organiste du premier orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, Usper le remplaça, en 1621; mais, après la mort de Grillo, il ne fut pas appelé à occuper sa place : ce fut Charles Fillago qui obtint cet emploi, le 1er mai 1623. On ne cite de la composition d'Usper qu'un *graduel* et un *Tractus* chantés dans la solennité funéraire qui eut lieu dans l'église Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise, le 25 mai 1621, à l'occasion de la mort du grand-duc de Toscane, Cosme II de Médicis.

**UTTENDAL**, ou **UTTENDALER**, ou enfin **UTTENTHAL** (Alexandre), musicien allemand, était chanteur dans la chapelle impériale de Ferdinand Ier, antérieurement à 1566, et continua d'être attaché à cette chapelle sous le règne de Maximilien II. Il vivait encore dans cette position, en 1585. Les trois orthographes de son nom, qu'on vient de voir, se trouvent sur les diverses éditions de ses ouvrages. Ses ouvrages imprimés sont ceux dont les titres suivent : 1° *Septem Psalmi pœnitentiales ex prophetarum scriptis orationibus ejusdem argumenti, quinque ad dodecachordi modos duodecim, tam vivæ voci, quam diversis musicorum instrumentorum generibus harmonia accomodati; Norimbergæ in officina Theod. Gerlatzeni*, 1570, in-4° obl. 2° *Sacrarum cantionum, quas vulgo Motetas vocant, antea in lucem unquam editarum sed nunc recens admodum tam instrumentis musicis, quam vivæ melodiæ quinque, sex et plurium vocum attemperatarum liber primus;* idem, *lib.* 2 et 3; ibid., 1571-1577, in-4° obl. 3° *Tres Missæ quinque et sex vocum. Item* Magnificat *per octo tonos, quatuor vocibus;* ibid., 1573, in-4° obl. 4° *Frœliche neue teutsche und französische Lieder, lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, nach sonderer Art der Musik componiert, mit* 4, 5 *und mehr Stimmen* (Nouvelles chansons joyeuses allemandes et françaises, agréables à chanter ou jouer sur toute espèce d'instruments, etc., à quatre, cinq et un plus grand nombre de parties); Nuremberg, Dietricht Gerlach, 1574, in-4° obl. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée dans cette ville, par Catherine Gerlach, en 1585, in-4° obl. Il y en a une autre publiée à Francfort, chez Stein (sans date), in-4°. On trouve huit motets à quatre, cinq, six et huit voix d'Uttendal dans le *Novus Thesaurus musicus* de Pierre Joannelli, Venise, Antoine Gardane, 1568, in-4°. Jacques Paix a traité pour l'orgue quelques morceaux de ce maître dans son *Orgel Tabulatur-Buch*.

**UTTINI** (François), compositeur italien, né à Bologne, vers 1720, fut élève de Sandoni et de Perti. En 1743, l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres; il en fut prince en 1751. Il vécut quelque temps à Londres, et y publia, en 1770, six trios pour deux violons et basse, un œuvre de sonates pour le violoncelle, et deux œuvres de sonates pour le clavecin. Arrivé à Stockholm, en 1774, il entra au service du roi de Suède, et obtint, après avoir rempli pendant vingt ans les fonctions de maître de chapelle, une pension de cinq cents écus, en 1795. Il composa, pendant son séjour à Stockholm, les opéras suédois suivants : 1° *Aline, reine de Golconde*, en 1755. 2° *Énée à Carthage*. 3° *Thétis et Pélée*, en 1790. 4° Chœurs pour la tragédie d'*Athalie*, traduite en suédois. Dans sa jeunesse, Uttini avait écrit en Italie quelques opéras italiens, entre autres *Il Re pastore*. L'époque de sa mort est ignorée.

# V

**VACCA** (Jean-François), musicien italien, vécut dans les dernières années du seizième siècle. Il est cité par Garzoni (1), qui en parle en ces termes : *Avant peu de mois, on pourra voir les œuvres musicales de Jean-François Vacca, musicien universel dans la théorie et dans la pratique, lesquelles ne seront désagréables ni aux savants, ni aux artistes* (2). J'ignore si ces ouvrages ont été publiés en effet, aucun des nombreux catalogues que j'ai consultés ne m'en ayant fourni l'indication.

**VACCAJ** (Nicolas), compositeur dramatique, est né en 1791, à Tolentino, dans les États romains. A l'âge de trois ou quatre ans, il suivit à Pesaro son père, qui venait d'y être appelé pour remplir un emploi public. Le jeune Vaccaj y commença ses études. A l'âge de douze ans, il lui fut permis d'apprendre à jouer du clavecin, pour se délasser de ses travaux. Quelques années après, il alla à Rome pour suivre un cours de droit; mais le dégoût que lui inspirait cette science, et son penchant irrésistible pour la musique lui firent abandonner la première pour se dévouer entièrement à cet art. Il prit des leçons de chant, et devint élève de Janacconi pour le contrepoint. Vers la fin de 1811, il se rendit à Naples et y reçut des leçons de Paisiello pour la composition, dans le style dramatique. Il écrivit sous les yeux de ce maître sa première cantate intitulée : *L'Omaggio della gratitudine*, *Andromeda*, autre cantate, et quelques compositions pour l'église. En 1814, il fit représenter au théâtre Nuovo *I Solitari di Scozia*, opéra semi-seria ; puis il se rendit à Venise pour y écrire *Malvina*, opéra en un acte qui fut joué au théâtre San-Benedetto, en 1815. Cet ouvrage fut suivi du ballet de *Gamma, regina di Gallizia*, représenté au théâtre de *la Fenice*, en 1817, de l'opéra *Il Lupo d'Ostenda*, au théâtre San-Benedetto, en 1818, de *Timurkan*, ballet, pour *la Fenice*, en 1819, et des deux ballets *Alessandro in Babilonia* et *Ifigenia in Aulide*, au même théâtre, en 1820. Dégoûté de la carrière de compositeur dramatique, par le peu de succès de quelques-uns de ces ouvrages, Vaccaj résolut de se livrer à l'enseignement du chant, d'abord à Venise, puis à Trieste, en 1821, et à Vienne, en 1823. Arrivé à Milan, en 1824, il y reçut un engagement pour écrire à Parme l'opéra bouffe *Pietro il Grande, ossia il Geloso alla tortura*. Dans la même année, il fit représenter à Turin *la Pastorella feudataria*. Appelé à Naples, en 1825, il composa, pour le théâtre Saint-Charles, *Zadig ed Astartea*; puis il retourna à Milan et y fit représenter *Giulietta e Romeo*, son meilleur ouvrage, puis *le Fuccine di Norvegia*. Ce dernier ouvrage fut suivi de *Giovanna d'Arco*, à Venise, de *Bianca di Messina*, à Turin, de *Saladino*, à Florence, et de *Saulle*, à Milan. Le désir de connaître Paris le conduisit dans cette ville, en 1829. Il s'y livra à l'enseignement de l'art du chant, et fut considéré comme un des maîtres italiens les plus habiles dans cette partie de l'art. Après deux années de séjour dans cette ville, il alla à Londres, où il forma aussi quelques élèves pour le chant. De retour en Italie, après que l'agitation produite par la révolution de 1830 eut été calmée, Vaccaj reprit ses travaux pour le théâtre, et composa les opéras *Il Marco Visconti*, *la Giovanna Gray*, pour la célèbre cantatrice Malibran, *la Sposa di Messina*, et en dernier lieu *Virginia*. Après le départ de Basilj pour Rome, Vaccaj lui a succédé, en 1838, dans la place de censeur du Conservatoire de Milan, et de premier maître de composition dans cette école : il occupa cette position jusqu'à sa mort, arrivée en 1849. Il avait renoncé à écrire pour le théâtre, et ne composait plus que pour l'église. On connaît aussi quelques recueils de canzonettes italiennes de Vaccaj, publiés à Milan, chez Ricordi.

**VACCARI** (François), violoniste distingué, est né à Modène, en 1773. Dès l'âge de cinq ans, il apprit à jouer du violon, et ses progrès furent si rapides, que deux ans après

(1) *La Piazza universale di tutti le professione del mondo*, Venetia, 1585, *Discorso* 42.

(2) Fra pochi mesé potranno vederli l'opre (*sic*) musicali di Gio. Francesco Vacca, musica universale theorico et prattico, le quali spero non dovere essere ingrate al consortio de dottori et virtuosi.

il exécutait déjà toute espèce de musique à première vue. Pugnani, qui l'entendit dans son enfance, fut frappé de sa hardiesse d'exécution. Vers sa dixième année, il alla à Florence pour prendre des leçons de Nardini. A treize ans, il se rendit à Mantoue pour y donner des concerts; le violoniste Pichl, qui l'y rencontra, lui présenta un concerto qu'il exécuta devant le public à première vue. Parme, Plaisance, Vérone, Padoue, Venise, furent ensuite visitées par Vaccari : partout il se fit entendre avec succès. Après avoir vécu plusieurs années à Milan, il fut appelé en Espagne, et y entra au service du roi, en 1804. Cette position était aussi agréable qu'avantageuse; mais les événements qui troublèrent la Péninsule, en 1808, la firent perdre à Vaccari. Obligé de voyager pour donner des concerts, il arriva à Paris, en 1809, mais n'y resta que peu de temps, et parcourut ensuite l'Allemagne. En 1815, il se rendit à Lisbonne, puis retourna à Madrid, où il entra au service du roi Ferdinand. Les événements de 1823 lui firent encore perdre cette place, et le ramenèrent à Paris; puis il retourna en Portugal. On a gravé de sa composition : 1° Duos pour deux violons, op. 1 et 2; Paris, Louis. 2° *God save the King*, varié pour violon avec piano; Paris, Janet et Cotelle. 3° Pot-pourri varié sur le *Fandango* et *Robin Adair*, avec accompagnement de piano; Paris, Leduc. 4° *L'Écossaise*, nocturne dialogué pour piano et violon (avec Karr); Paris, Schœnenberger.

**VACCHETTI** (le P. Jean-Baptiste), mineur conventuel et organiste de son couvent, né à Rubiera, dans le duché de Modène, vivait à Modène, vers le milieu du dix-septième siècle. Il était membre de l'Académie de *la Morte*, sous le nom d'*il Naufragante*. On a publié de sa composition : 1° *Mottetti a due, tre e quattro voci con organo; in Venetia, Bart. Magni*, 1646, in-4°. 2° *Mottetti a voce sola lib.* 1, op. 2; *in Venetia, Franc. Magni*, 1664, in-4°. 3° *Mottetti concertati a una, due, tre e quattro con violini e senza, lib.* 2, op. 3; *Bologna*, 1667, in-4°.

**VACHER** (Pierre-Jean), ou **LEVACHER**, violoniste, né à Paris, le 2 août 1772, eut pour premier maître André Monin, et reçut ensuite quelques leçons de Viotti. A l'âge de dix-neuf ans, il s'éloigna de Paris pendant les orages de la révolution pour aller à Bordeaux, où il fut admis à l'orchestre, en qualité de premier violon; mais il n'y resta que peu de temps, et revint à Paris vers le milieu de 1794. Il entra alors à l'orchestre du théâtre du Vaudeville, et commença à se faire connaître par la composition de petits airs et de romances intercalés dans les pièces de ce théâtre. Quelques uns de ces morceaux devinrent populaires. Vacher entra ensuite à l'orchestre du théâtre Feydeau, puis à celui de l'Opéra. Il mourut à Paris, en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour deux violons et basse, op. 3; Paris, Naderman. 2° Airs variés pour violon et violoncelle; *ibid.* 3° Duos pour deux violons, liv. 1 et 2; Paris, Gaveaux. 4° Beaucoup d'airs variés pour violon seul; Paris, Janet, Frey, Omont. 5° Quelques potspourris *idem*; ibid. 6° Plusieurs romances fort jolies, qui ont eu beaucoup de succès.

**VACHON** (Pierre), né à Arles, en 1731, apprit la musique et le violon dans cette ville, puis se rendit à Paris, à l'âge de vingt ans, et y devint élève de Chabran pour cet instrument. En 1758, il se fit entendre au concert spirituel dans un concerto de sa composition, et y obtint un brillant succès dont le *Mercure de France* de cette époque a rendu compte. La Borde dit (*Essai sur la musique*, tome III, p. 488) que le talent de Vachon était particulièrement remarquable dans les trios et quatuors de violon. En 1761, il entra au service du prince de Conti, en qualité de premier violon de sa musique. Peu de temps après, il fit paraître ses premières compositions instrumentales et commença à écrire pour le théâtre. En 1784, il fit un voyage en Allemagne et s'arrêta à Berlin, où il eut l'honneur de jouer devant le roi qui, charmé de son jeu, le nomma maître de concerts de sa cour. Vachon, devenu vieux, fut mis à la pension, en 1798. Il mourut à Berlin, en 1802, à l'âge de soixante et onze ans. Il avait fait représenter dans sa jeunesse les opéras suivants de sa composition : A l'Opéra. 1° *Hippomène et Atalante*, en un acte, 1769. A l'Opéra-Comique. 2° *Renaud d'Ast*, en un acte, 1765. 3° *Le Meunier*, 1765. 4° *Ésope à Cythère* (en société avec Trial) 1766. 5° *Les Femmes et le Secret*, 1767. 6° *Sara*, 1783. Les compositions instrumentales de cet artiste sont : 1° Trois concertos pour violon et orchestre, op. 1; Paris, Venier. 2° Six trios pour deux violons et basse, op. 2; *ibid.* 3° Six sonates pour violon et basse, op. 3; *ibid.* 4° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 4; Paris, La Chevardière. 5° Six sonates pour violon et basse; Londres, 1770. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7; Paris, La Chevardière. 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 9; Berlin, 1797.

**VAELRANT** (Hubert). *Voyez* **WAELRANT.**

**VAET** (Jacques), musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle, et fut chanteur de la chapelle impériale à Vienne, sous les règnes de Charles-Quint, Ferdinand Ier et Maximilien II. Il était ecclésiastique. Cet artiste a été souvent confondu avec *Giacche* ou *Jacques de Wert*, son compatriote et contemporain (*voyez* Wert) : moi-même j'ai partagé cette erreur dans la première édition de cette Biographie des musiciens, et le savant Antoine Schmid n'a pas mis en doute l'identité, dans son livre sur Petrucci de Fossombrone, quoique sa position à la Bibliothèque impériale de Vienne eût pu lui fournir le moyen d'éclaircir le fait dans les archives de la chapelle. Les renseignements authentiques ont manqué sur ces artistes jusqu'au moment où cette notice est écrite (1864), et l'on n'a trouvé aucun document concernant les lieux et dates de leur naissance, les chapelles où ils ont fait leurs études musicales, et les positions qu'ils ont d'abord occupées. Le *Novus thesaurus musicus* de Pierre Joannelli de Gandino, publié à Venise, chez Antoine Gardane, en 1568, est la seule source où j'ai puisé les renseignements qui permettent d'établir quelques faits certains. On sait que cette collection est formée de compositions qui toutes appartiennent à des chanteurs de la chapelle impériale au seizième siècle; or, on y trouve (p. 425) un motet à six voix à la louange de l'archiduc Ferdinand d'Autriche (*In laudem Sereniss. Principis Ferdinandi Archid. Austria*), qui devint roi de Bohême et de Hongrie, en 1527, et ne fut empereur, sous le nom de *Ferdinand Ier*, qu'au mois de septembre 1556, après la renonciation de Charles-Quint, son frère. Antérieurement à 1527, Vaet était donc chanteur et compositeur à la chapelle impériale, sous le règne de Charles-Quint, couronné empereur le 23 octobre 1520, puisque Ferdinand n'était encore qu'archiduc. On trouve, dans la même collection (pp. 413, 415 et 417), trois motets de Vaet, le premier à quatre voix et les deux autres à six voix, à la louange de Maximilien II (*In laudem Invictiss. Rom. Imp. Max. II*), qui ne succéda à l'empire qu'au mois de juillet 1564, après la mort de Ferdinand. Un autre motet à six voix de Vaet, à la louange des archiducs Rodolphe et Ernest, fils de Maximilien, se trouve à la page 435. Il est donc évident que Vaet était encore attaché à la chapelle impériale après le mois de juillet 1564, et vraisemblablement plus tard; mais il ne vivait plus en 1568, lorsque Joannelli publia son *Novus Thesaurus musicus*, car on y trouve (p. 455) un motet à sept voix, composé par Jacques Regnart, pour ses obsèques (*In Obitum Jacobi Vaet*). Or, Jacques de Wert n'a pas vécu en Autriche et a été au service des Cours de Ferrare et de Mantoue. Il ne peut donc y avoir confusion entre ces deux artistes. On a publié de Vaet : *Modulationes quinque vocum (vulgo motecta) nuncupatæ; Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1562, in-4°. Un exemplaire complet de cet ouvrage est à la Bibliothèque royale de Berlin. Le *Novus Thesaurus musicus*, cité précédemment, contient six motets de Vaet à quatre voix, sept motets à cinq, huit motets à six, un motet à sept, et trois motets à huit, en tout vingt-cinq compositions, entre lesquelles on remarque sept *Salve Regina* à quatre, cinq, six et huit voix, et un *Te Deum* à huit. La collection intitulée : *Ecclesiasticæ Cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex vetari quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositæ*, etc. (*Antwerpiæ per Telemannum Susato*, 1553, lib. 1-7), renferme cinq motets à quatre voix de Vaet (lib. II, p. 17, lib. III, p. 11, 17, 19, et lib. IV, p. 18). La rare et précieuse collection qui a pour titre : *Evangelia Dominicorum et festorum Dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et correcta quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex*, etc. (*Noribergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554-1556, in-4° obl.), contient des *Sententiæ piæ* à quatre voix, tome II, nos 18, 19; III, 22; IV, 15, V, 14. Une chanson française à quatre voix, du même musicien (*Amour léal* etc.), se trouve dans le *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons à quatre parties* (lib. I, p. 24); Anvers, chez Hubert Waelrant et Jean Laet (sans date), in-4° obl. La grande collection intitulée *Thesaurus musicus* (1), *continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum Harmonias tam a veteribus quam recentioribus symphonistis compositas, et ad omnis generis instrumenta musicæ accomodatas. Tomi V* (*Noribergæ, per Joannem Montanum et Ulricum Neuberum*, 1564, in-4° obl.), contient des motets de Jacques Vaet à quatre, cinq, six et huit voix qui se trouvent tome I, nos 6, 7, 8, 9; tome III, nos 16, 17, 18, 19, 20; tome IV,

(1) Il ne faut pas confondre cette collection avec le *Novus Thesaurus musicus* de Joannelli.

nos 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 18; et tome V, nos 26, 27, 28, 29. Vaet fut, sans aucun doute, un des musiciens les plus distingués de son temps; quelques pièces de sa composition, que j'ai mises en partition, m'ont démontré qu'il écrivait bien, que sa musique est empreinte d'un caractère religieux, enfin, que sa notation est simple, et qu'il n'y met pas, comme la plupart de ses contemporains, une affectation pédantesque de recherches inutiles.

**VAGUE** (.....), professeur de musique, né à Marseille, dans les dernières années du dix-septième siècle, se fixa à Paris, et y publia une méthode élémentaire de musique qui a pour titre : *L'Art d'apprendre la musique, exposé d'une manière nouvelle et intelligible, par une suite de leçons qui se servent successivement de préparation;* Paris, 1733, in-fol. de trente-deux pages gravées, non compris la préface. Une deuxième édition de cette méthode a paru en 1750, à Paris.

**VAILLANT** (Pierre-Marie-Gabriel), né à Paris, le 19 juin 1778, apprit dans son enfance à jouer de plusieurs instruments. Le violon fut celui auquel il s'attacha de préférence. Après avoir été employé comme choriste au Théâtre Italien, il entra à l'Opéra, en 1817, et fut également admis à la chapelle du roi, comme ténor. La révolution de 1830 lui fit perdre cette place, et il se retira de l'Opéra, avec la pension, en 1837. Cet artiste a arrangé beaucoup de musique pour divers instruments, particulièrement pour harmonie, pour violon, flûte, clarinette, flageolet, et a publié des méthodes pour ces instruments, à Paris, chez P. Petit, et chez Janet. Toutes ces productions sont de peu de valeur. Vaillant avait en manuscrit un traité d'harmonie, et un recueil de solféges.

**VAISSELIUS** (Matthieu). *Voyez* **WAISSELIUS.**

**VALABRÈGUE** (Ferdinand-André), fils d'un interprète pour la langue hébraïque de la Bibliothèque royale, est né à Paris, en 1777. Entré au service militaire fort jeune, il fit quelques campagnes en Italie, et parvint au grade de capitaine de hussards. Devenu aide de camp du général Junot, il le suivit à l'ambassade de Lisbonne. Ce fut dans cette ville qu'il connut madame Catalani et devint son époux. En 1807, il donna sa démission et se rendit en Angleterre avec la célèbre cantatrice, dont il dirigea depuis lors les affaires et les succès (*voyez* Catalani). Après l'anéantissement du Théâtre Italien dont elle avait eu le privilége avec de grands avantages, de vives réclamations s'élevèrent contre elle, et Valabrègue publia pour sa défense un opuscule intitulé : *État du Théâtre royal Italien sous la direction de madame Catalani,* Paris, 1818, in-8° de seize pages. Il est mort dans une maison de campagne près de Florence, en 1835.

**VALDERRAVANO** (D. Enrique, ou Henri), musicien espagnol, naquit à Penacerrada, dans le royaume de Léon, au commencement du seizième siècle. Il a fait imprimer un traité de la viole avec une collection de pièces pour cet instrument, sous le titre de *Musis dicatum. Libro llamado Silua de Sirenas. Compuesto por el excellente musico Anriquez de Ualderauano. Dirigido al illustrissimo sennor don Francisco de Cunniga conde de Miranda,* etc. A la fin du volume, on lit: *Fue impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid Pincia in otro tiempo llamada. Por Francisco Fernandez de Cordova impresor,* 1547, in-fol. Ce volume contient une collection de motets, vilhancicos, romances, chansons, fantaisies et sonates, mis en tablature pour la viole, et précédés d'une instruction sur la signification des signes de la tablature et sur la manière de les rendre dans l'exécution. On a aussi du même auteur un traité général de musique qui concerne la tablature de l'épinette (*tecla*), de la harpe, de la viole, le plain-chant, le chant figuré et le contrepoint. Cet ouvrage a pour titre : *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto-llano, de organo y contrapunto;* Alcala de Henares, 1557, in-fol.

**VALENTE** (Antoine), surnommé *Cieco*, parce qu'il était aveugle, fut un organiste napolitain, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié une collection de pièces d'orgue intitulée : *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi capricci per suonar negli organi,* Napoli, 1580.

**VALENTE** (Saverio), compositeur napolitain, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fit ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà*, et fut maître de chapelle de l'église *S. Francesco Saverio*, de cette ville, et professeur au même Conservatoire, puis au collége musical de *San Pietro a Majella*. La bibliothèque du Conservatoire de Naples possède en manuscrit de ce maître : 1° *Improperi a 4 voci pel venerdì santo.* 2° *Messa a 4 voci e più stromenti.* 3° *Messa a 5 voci e più stromenti.* 4° *Tratti delle tre profezie del sabato santo.* 5° *Vespere del sabato santo a 4 voci col basso continuo.* 6° *Credo a 4 voci con organo.* 7° *Oratorio per il S. Na-*

*tale a più voci e più stromenti*. 8° Exercices de solfége à quatre voix. On connaît aussi de cet artiste un recueil de *Partimenti* et une méthode de contrepoint.

**VALENTE** (Giovanni), compositeur napolitain, né vers 1825, fit ses études au collége royal de musique de *San Pietro a Majella*, et reçut des leçons de composition de Mercadante. Dans l'été de 1844, il fit représenter au théâtre *Nuovo un* opéra intitulé l'*Invitato ad una festa di maschera*; quelques morceaux de cet ouvrage furent applaudis. Le 12 juillet 1846, il donna au même théâtre *Il Sarto da donna*, qui n'eut que cette seule représentation. Depuis lors, le nom de M. Valente a disparu du monde musical.

**VALENTINI** (Jean), musicien romain, né dans la seconde moitié du seizième siècle, entra au service de la cour impériale, à Vienne, en qualité d'organiste, vers 1615. On a imprimé de sa composition : 1° *Motetti a sei voci*, Venise, 1611, in-4°. 2° *Musiche concertate a 6, 7, 8, 9 e 10 voci ossia istromenti*, Venise, 1619, in-fol. 3° *Musiche a 2 voci col basso per organo*, Venise 1622. 4° *Sacri concerti a 2, 3, 4 e 5 voci*, Venise, 1625, in-4°. 5° *Musiche da camera a 2, 3, 4, 5 et 6 voci, parte concertata con voci soli et parte con voci ed istromenti, nelle quale si contengono Madrigali ed altri varie composizioni. Libro quarto. Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1621, in-4°. 6° *Libro quinto. Le Musiche da camera a una e due voci co'l basso continuo*; ibid., 1622, in-4°. Valentini a laissé aussi en manuscrit des messes, magnificat et psaumes à vingt-quatre voix en six chœurs. L'abbé Santini possède de ce maître un *Stabat mater* à quatre voix, et un *Magnificat* à vingt-quatre voix, daté de 1620. Ses compositions se trouvent au château de Prague, dans la bibliothèque des manuscrits. Suivant Gerber, les messes et *Magnificat* ont été imprimés à Venise, en 1621. On trouve aussi quelques morceaux de ce musicien dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus* de Bergameno (Venise, 1615).

**VALENTINI** (Pierre-François), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, descendait d'une noble famille de cette ville. Il fit ses études musicales dans l'école de Jean-Marie Nanini, et devint un des plus savants musiciens de l'excellente école romaine. Il mourut à Rome, en 1654. Les productions de cet homme distingué sont toutes dignes d'intérêt; en voici la liste : 1° *Canone di Pier Francesco Valentini Romano sopra le parole del* Salve Regina : illos tuos misericordes oculos ad nos converte, *con le sue risolutioni a 2, 3, 4 e 5 voci, etc.*, Roma, Masotti, 1629. Ce canon est susceptible de plus de deux mille résolutions. On en trouve le thème dans la *Musurgia* du P. Kircher (t. I. p. 402), avec les quatre résolutions principales, par mouvements contraire, rétrograde, et rétrograde contraire. 2° *Canone nel nodo di Salomone a 96 voci*, Roma, 1631, in-fol. Kircher a indiqué les principales résolutions des quatre-vingt-seize voix (*Musurgia*, t. I, p. 404 et suiv.), et l'a étendue par des entrées à temps divers et par différents mouvements, prétendant qu'il peut être chanté par cent quarante-quatre mille voix différentes, par analogie aux cent quarante-quatre mille chantres de l'Apocalypse. 3° *Canone a 6, 10, 20 voci*, Roma, 1645. 4° *La Mitra. Favola greca versificata con due intermedii, il primo rappresentante la Uccisione di Orfeo; e il secondo Pittagora, che ritrova la musica. Poesia di Pier Francesco Valentini Romano, musico dell'istesso*, Roma, Mascardi, 1654. 5° *La Trasformazione di Dafne. Favola morale con due intermedii, il primo contiene il Ratto di Proserpina, ed il secondo la Cattività di Venere e di Marte nelle rete di Vulcano*, Roma, Mascardi, 1654. Par son testament, Valentini imposa à ses héritiers l'obligation de faire imprimer les ouvrages de sa composition qu'il laissait en manuscrit; ils parurent sous les titres suivants : 6° *Madrigali a 5 voci, musica e poesia del Valentini*. Deux livres, Rome, Mascardi, 1654. 7° *Motetti ad una voce con istromenti*. Deux livres, *ibid*. 8° *Motetti a 2, 3, 4 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1655. 9° *Canzonette spirituali a voce sola*. Deux livres, Rome, 1655. 10° *Canoni musicali*, in Roma, appresso Mauritio Belmonti, 1655, in-fol. de 155 pages. 11° *Canzonette spirituali a 2 e 3 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1656. 12° *Canzonette spirituali a 2, 3, 4 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1656. 13° *Musiche spirituali per la natività di N. S. Gesù Cristo a 1, 2 voci*. Deux livres, Rome, Belmonti, 1657. 14° *Canzoni, sonetti ed arie a voce sola*. Deux livres, *ibid.*, 1657. 15° *Canzonette ed arie a 1, 2 voci*. Quatre livres, *ibid.*, 1657. 16° *Litanie, et motetti a 2, 3, 4 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1657.

Valentini a été non-seulement compositeur habile, mais encore écrivain sur la théorie de la musique. Par une disposition de son testament, il a laissé en manuscrit trois traités didactiques sur cet art à la bibliothèque de l'illustre fa-

mille Barberini, où ils se trouvent encore, sous les numéros 3287 et 3288. En voici les titres : *Duplitonio Musica. Dimostrazione di Pier Francesco Valentini Romano, per la quale appure li toni, e modi musicali ascendere al numero di ventiquattro, dove dodici soli comunemente sono stimati. Ed anco alcune figure dimostrative di alcuni generi musicali antichi ed altre teoriche curiosità.* 2° *Trattato del tempo, del modo, e della prolazione di Pier Francesco Valentini Romano, nel quale ampiamente si dimostra cosa sia tempo, modo, prolazione, e copiosamente si discorre delle figure e proporzioni musicali, de' segni delle perfezioni, delle alterazioni, delle divisioni, delle imperfezioni, dei punti, dells legature, e di ciascun altro accidente, a cui dette figure sono sottoposte.* 3° *Trattato della battuta musicale. In questo si vedono descritti gli esempi per i quali s'insegna il modo o la maniera di giustamente proferire e cantare le note, ed aspettare le pause tanto sotto il tempo dell' eguale, quanto dell' ineguale battuta.*

**VALENTINI** (Joseph), violoniste et compositeur, naquit à Florence, vers 1690. On voit par le titre de ses concertos qu'il était attaché au service du grand duc de Toscane, en 1735. Les productions connues de cet artiste sont : 1° *XII Sinfonie a 2 violini e violoncello*, op. 1, Amsterdam, Roger. 2° *VII Bizzarrie per camera a 2 viol. e violone*, op. 3, *ibid.* 3° *XII Fantasie a 2 viol. et violonc.*, op. 3. 4° *VIII Idee da camera a violino solo e violoncello*, op. 4, *ibid.* 5° *XII sonate a 2 viol. et violone*, op. 5. 6° *Concerti a 4 viol. alto viola, violonc. e basso continuo*, op. 7, lib. 1 e 2, *ibid.* 7° *Sonate a violino solo e basso continuo*, op. 8, *ibid.* 8° *X concerti*, op. 9, *ibid.* On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

**VALENTINI** (Jean), compositeur napolitain, vécut dans la seconde partie du dix-huitième siècle. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Le Nozze in contrasto*, opéra bouffe, à Milan, en 1780. 2° *I Castellani burlati*, opéra bouffe, à Parme, en 1786. 3° *La Statua matematica*, à Pesaro, en 1786. 4° *L'Impresario in rovina*, à Crémone, en 1788.

**VALENTINI** (Charles), compositeur dramatique, né à Lucques, vers 1790, a donné sur divers théâtres d'Italie : 1° *Il Capriccio drammatico*. 2° *Amina*, opéra semi-seria, en deux actes. 3° *Il Figlio del signor padre*, opéra bouffe, en deux actes. 4° *Lo Spettro parlante*, opéra semi-seria, en deux actes. 5° *L'Orfanella di Ginevra*, le 2 octobre 1825, au théâtre *Nuovo*, à Naples. En 1827, Valentini fut engagé comme directeur de musique au théâtre de Messine : il occupait encore cette position en 1835. En 1838, il a fait représenter à Naples *Amina*, en trois actes, qui ne réussit pas. Il fut plus heureux à Rome, où il fit représenter avec succès, à la fin de la même année, *Gli Aragonesi in Napoli*. En 1831, il donna au théâtre *Nuovo* de Naples *Il Figlio del signor padre*, opéra bouffe qui fut bien accueilli, et *Lo Spettro parlante*. De retour à Lucques, où il s'est fixé vers la fin de sa carrière, Valentini a donné dans cette ville *Il Sonnanbulo*, en 1834, et *Gli Avventurieri*, en 1837. On ne connaît qu'un seul ouvrage, *Ildegonda*, joué pendant son séjour en Sicile, au théâtre de Palerme, en 1829.

**VALERNOD** (l'abbé Marie-Éléazar DE), chanoine du chapitre noble de Saint-Martin d'Ainay, né à Lyon, en 1704, fut membre de l'Académie de cette ville et mourut en 1778. Il lut à l'Académie une *Nouvelle méthode pour noter le plain-chant, sans barres et sans clefs*. Cet ouvrage se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol.

**VALESI** (Jean-Évangéliste), chanteur habile dont le nom allemand était **WALLESHAUSER**, naquit le 28 avril 1735, à Unterhattenhofen, en Bavière. Fils d'un paysan, il fut adopté par le pasteur de Ginzelhofen, qui lui fit faire ses études au collége de Munich. Les dégoûts que lui fit éprouver un professeur l'engagèrent à s'enfuir de ce collége, et à se faire garçon de ferme chez un cultivateur qui demeurait près de Landsberg ; mais reconnu par son frère, pendant qu'il travaillait aux champs, il fut reconduit chez son protecteur. Décidé à ne plus retourner au collége, il demanda la permission de se livrer à l'étude de la musique, et fut confié aux soins du maître de chapelle Camerloher (*voyez* ce nom), à Freysing. Ses heureuses dispositions pour cet art, particulièrement pour le chant, furent cultivées avec méthode par ce savant musicien, et les progrès de l'élève furent si rapides, qu'il fut, à l'âge de dix-neuf ans, nommé chanteur de la cour du prince-cardinal et archevêque de Freysing. Appelé à Amsterdam, en 1755, pour y chanter dans des concerts, il y commença sa réputation, puis se rendit à Liége, dont son prince était évêque. De là il alla se faire entendre à Nancy, à Francfort, où il re-

trouva son maître Camerloher, puis retourna à Freysing. En 1756, il quitta cette cour pour entrer au service de l'électeur de Bavière, et dans l'année suivante, il débuta sur le théâtre de la cour, dans *Bellérophon*. Le désir de perfectionner son talent lui fit ensuite demander l'autorisation d'aller en Italie : elle lui fut accordée. Après avoir entendu quelques bons chanteurs, il chanta à Padoue avec succès dans plusieurs opéras, puis retourna à Munich. En 1770, le nouveau duc de Bavière lui accorda le titre de chanteur de sa musique particulière. Appelé peu de temps après à Florence, Valesi y brilla, puis fit admirer son talent à Sienne, Milan, Parme, Gênes, Turin, Rome et Venise. De retour à Munich après plusieurs années d'absence, en 1778, il chanta avec succès dans les opéras de la cour. Il y forma aussi plusieurs bons élèves, dont le plus célèbre fut Adamberger (*voyez* ce nom). Après quarante-deux années de service, Valesi obtint sa retraite avec la pension, en 1798. Il mourut à Munich, en 1811.

**VALGULIO** (Charles), savant helléniste, d'une ancienne famille de Brescia, naquit dans cette ville, vers 1440. Il fut secrétaire du cardinal César Borgia, et mourut à Brescia, en 1498, de la frayeur que lui causa une vision. Sa version latine du Traité de musique de Plutarque est écrite avec élégance : elle a été imprimée pour la première fois longtemps après sa mort, dans la collection des opuscules de Plutarque, intitulée : *Plutarchi Chæronei philosophi historicique clarissimi opuscula (quæ quidem extant) omnia, undequaque collecta, et diligentissime jam pridem recognita. Venetiis per Jo. Ant. et Fratres de Sabio, sumptu et requisitione D. Melchioris Sessa. Anno Domini MDXXXII*, in-8°. Jean Cornarius a reproduit cette version dans son édition des œuvres morales de Plutarque (Bâle, 1555, in-fol. p. 19-25 v°). La version latine plus moderne de Xilander (*voyez* ce nom), bien qu'elle ait été reproduite plusieurs fois, est inférieure à celle de Valgulio.

**VALHADOLID** (François DE), maître de chapelle du séminaire archiépiscopal de Lisbonne, naquit à Funchal, dans l'île de Madère, vers 1640, et mourut à Lisbonne, le 10 juillet 1700. Son premier maître de musique avait été Manuel Fernandès ; il apprit ensuite le contrepoint à Lisbonne, sous la direction de Jean Alvarez Frovo. Ses compositions, restées en manuscrit, consistent en messes, psaumes, lamentations, répons, motets, *Miserere*, etc.

**VALLA** (Georges), médecin, né à Plaisance, vers le milieu du quinzième siècle, fit ses études à Pavie; il fut appelé, vers la fin de sa vie, à Venise pour y professer les humanités, et mourut dans la même ville quelques mois avant l'an 1500. On a de lui une collection de traités sur toutes les sciences, intitulée : *De expetendis et fugiendis rebus*; Venise, 1497-1501, deux volumes in-fol. max. Cet ouvrage, dont l'exécution typographique est fort belle, contient un traité *De Musica, lib. V. Sed primo de inventione et commoditate ejus.* Outre cet ouvrage, Georges Valla a publié aussi une version latine de l'*Introduction harmonique* d'Euclide, sous le nom de *Cleonides* : elle a pour titre : *Cleonidæ harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Piacentino.* Ce petit ouvrage est réuni au traité de l'architecture de Vitruve, à celui des aqueducs de Frontin et à deux opuscules d'Ange Politien, dans un volume qui a pour titre : *Hoc in volumine hæc opera continentur : Cleonidæ harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Piacentino.—L. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem. — Sexti Julii Frontini de aquæductibus liber unus. — Angeli Policiani opusculum quod Panepistemon inscribitur— Angeli Policiani in priora analytica prælectio, cui titulus est Lamia.* Le lieu, la date de l'impression et le nom de l'imprimeur ne sont pas à la fin du volume, mais on les trouve à la dernière page de l'Architecture de Vitruve, de cette manière : *Impressum Venetiis per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam. Anno ab incarnatione MCCCC. LXXXX. VII. Die tertio Augusti*, in-fol. Une deuxième édition de la version de l'opuscule d'Euclide fut publiée l'année suivante, à Venise, avec quelques opuscules de Valla sur divers sujets. La bibliothèque impériale, à Paris, en possède un exemplaire in-fol. qui porte la date de Venise, 1504.

**VALLADE** (Jean-Baptiste-Antoine), musicien dont l'origine est vraisemblablement française, fut organiste à Mendorf, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Dreyfaches musikalisches Exercitium auf der Orgel, oder VI Præambula und Fugen*, etc. (Trois suites d'exercices musicaux pour l'orgue, contenant six préludes et fugues), Augsbourg, 1751, in-fol. 2° *Musikalische Gemüths Ergœtzung in 6 Klavier Partien. 1er Theil* (Divertissement musical consistant en 6 *partien* (symphonies) pour le

clavecin. Première partie); Nuremberg, in-fol. 3° Deuxième partie du même ouvrage renfermant seize fugues pour l'orgue; *ibid.* 4° *Præludirender Organist, oder neue Præludien und Cadenzen*, etc. (L'organiste préludant, ou nouveaux préludes et cadences pour l'orgue, etc.); Augsbourg, 1757, in-fol. 5° *Liturgiæ abbreviatæ Urbi et Orbi accommodatæ, id est 6 missæ a 4 voc. et instrum.*, op. 2; *ibid.*

**VALLAPERTA** (Joseph), compositeur de musique d'église, naquit à Melzo, près de Milan, le 18 mars 1755. Ses heureuses dispositions pour la musique lui firent faire de rapides progrès dans cet art, quoiqu'il n'ait été instruit que par des maîtres médiocres. D'abord maître de clavecin à Venise, il y publia trois sonates pour cet instrument. En 1789, il alla s'établir à Dresde et y fit paraître, chez Hilscher, un concerto pour le clavecin avec orchestre; mais il ne resta pas longtemps en Allemagne, ayant été appelé à Parme, en 1790, pour écrire une cantate, à l'occasion d'une ascension aérostatique faite par un certain capitaine *Leonardi*. En 1793, Vallaperta fut nommé maître de chapelle d'une église d'Aquila, dans les Abruzzes. Il y composa beaucoup de musique d'église et trois oratorios, savoir : *Ezechia; Il Trionfo di Davide*, et *Il voto di Jefte*, qui furent considérés comme de bons ouvrages. De retour à Milan, en 1803, Vallaperta composa pour les églises de cette ville des morceaux de musique religieuse qui jouissaient de beaucoup d'estime; entre autres, trois messes de *Requiem*, des leçons des morts, et six *Miserere*. Cet artiste est mort à Milan, à l'âge de soixante-quatorze ans, en 1829.

**VALLARA** (Le P. François-Marie), carme du couvent de Mantoue, naquit à Parme, vers 1670. Il vivait encore dans son monastère en 1724. Ce moine est auteur de bons livres concernant le plain-chant, intitulés : 1° *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessarii alla vera cognizione del canto gregoriano. In Modena, per Ant. Capponi*, 1707, in-4° de cent quatre-vingt-dix-huit pages. 2° *Primizie di canto fermo*, in Modena, Capponi, 1715, in-4°. La deuxième édition de ce livre a pour titre : *Primizie di canto fermo, ristampate, corrette, e ridotte in miglior forma con altre addizioni di necessità à chi professa, e desidera la vera cognizione di tutti i principii e fondamenti di questo angelico canto*, in Parma, per Giuseppe Rosati, 1724, in-4° de cent six pages. 3° *Trattato teorico-pratico del canto gregoriano*, in Parma, per Giuseppe Rosati, 1721, in-4° de cent trente-trois pages. Le premier de ces ouvrages seulement a été connu des bibliographes et historiens de la musique.

**VALLE** (Pierre DELLA), chevalier, issu d'une noble famille, naquit à Rome, le 2 avril 1586, et cultiva avec succès les lettres et les arts. Son premier maître de clavecin, de téorbe, d'accompagnement et de contrepoint fut Quintio Solini, organiste de *la Madona del popolo;* puis il devint élève de Paul Qualiati (*voyez* ce nom). Entré au service militaire, il combattit à bord d'un vaisseau espagnol, en 1611, dans une expédition contre les puissances barbaresques. De retour en Italie, il prit bientôt après la résolution de visiter en pèlerin Jérusalem et l'Orient; s'embarqua à Venise, en 1614, et après avoir vu Constantinople, l'Égypte et la Syrie, gagna la Perse, et servit dans la guerre des Persans contre les Turcs. Après mille aventures périlleuses, il revit Rome, le 28 mars 1626, et présenta au pape Urbain VIII une notice sur ses voyages et sur la situation des populations chrétiennes dans l'Orient. En 1640, Della Valle écrivit une dissertation intitulée : *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata, al Signor Lelio Guidiccioni*. Les éditeurs des œuvres de Jean-Baptiste Doni ont inséré cette dissertation dans le deuxième volume de leur collection (p. 249 et suiv.). Cet opuscule, où l'auteur se montre homme de goût et d'instruction, renferme des détails intéressants concernant l'histoire de la musique dans les seizième et dix-septième siècles. On connaît aussi de Della Valle un *Tantum ergo* à douze voix, qui se trouvait en manuscrit dans le magasin de musique de Rellstab. Il mourut à Rome, le 20 avril 1652.

**VALLE** (Le P. Guillaume DELLA) grand cordelier, et secrétaire général de son ordre, naquit à Sienne, vers 1740. Il fit ses vœux au couvent de cette ville, puis fut envoyé à celui de Bologne, où il devint l'ami du P. Martini. Après la mort de ce savant musicien, il prononça son éloge qui fut imprimé sous ce titre : *Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale. Letto il 24 novembre* 1784, Bologna, 1784, in-4°. Cet éloge a été réimprimé dans l'*Antologia romana* (t. XL, p. 190, 201, 209, 217, 225, 233, 241), et dans le *Giornale de' letterati di Pisa* (1785, t. LVII, p. 279-303). Il a été traduit en allemand dans la correspondance musicale de Spire (1791, p. 217 et suiv.). Envoyé à Naples,

en 1785, pour y visiter le couvent de son ordre, le P. Della Valle publia dans celle ville des mémoires historiques sur le même P. Martini, sous ce titre : *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini, minor conventuale di Bologna, celebre maestro di capella. Napoli, 1785, nella stamperia Simoniana*, in-8° de cent cinquante-deux pages. Le P. Della Valle est avantageusement connu par les *Lettere Sanesi sopra le belle arti* (Venise et Rome, 1782-1786, trois volumes in-4°), et par une édition de la vie des peintres de Vasari, publiée à Sienne en 1791.

**VALLERIUS** (Georges). *Voyez* **WALLERIUS.**

**VALLESI** (Le P. Fulgence), moine de l'ordre de Cîteaux, vécut au commencement du dix-septième siècle et eut la réputation d'un très-habile maître dans l'art du contrepoint. Le P. Banchieri cite (*Cartella musicale*, troisième édition, p. 234) un livre de contrepoints en canons sur le plain-chant, comme une production du plus grand mérite, dont le P. Vallesi était auteur.

**VALLET** (Nicolas), luthiste français, vécut à Paris au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Le secret des muses, auquel est naïvement montrée la vraie manière de bien et facilement apprendre à jouer du luth*, Amsterdam, 1618, 1619, deux parties in-4°, avec le portrait de l'auteur. Une édition antérieure avait été publiée à Paris.

**VALLIÈRE** (Louis-César La Baume Le Blanc, duc de LA) *Voyez* **LAVALLIÈRE.**

**VALLISNIERI** (Antoine), célèbre naturaliste et médecin, né le 3 mai 1661, au château de Tresilico, dans le duché de Modène, fit ses études à Bologne et à Reggio, et fut appelé à professer la médecine pratique à l'Université de Padoue au mois d'août 1700. Il mourut dans cette ville, le 18 janvier 1730. On trouve, dans ses *Opere fisico-mediche* (Venise, 1733, trois volumes in-fol.), des lettres qui avaient déjà paru en latin quelques années avant la publication de cette collection, et qui ont été traduites en français dans la *Bibliothèque italique*, de Genève, en 1730, sous le titre de : *Lettres sur la voix des eunuques.* Ces lettres sont adressées à Jacques Vernet, de Genève, qui lui avait posé cette question : *Quelles sont les raisons que les castrats conservent la voix claire; qu'ils restent faibles de nerfs et de muscles, et qu'ils sont plus portés que les autres hommes à la cruauté et à la mélancolie?* Les réponses de Vallisnieri sont peu satisfaisantes, car elles ne concluent que par le fait et non par la cause.

**VALLO** (Dominique), Napolitain, étudia d'abord la jurisprudence pour embrasser la carrière du barreau, mais fut ensuite obligé de s'expatrier, et d'enseigner pour vivre la musique qu'il n'avait apprise que comme art d'agrément. De retour à Naples, vers 1803, il y publia un traité élémentaire intitulé : *Compendio elementare di musica speculativo-pratica;* Naples, 1804, un volume in-8°. Vallo dit, dans la préface de ce livre, que son dessein n'est pas de s'occuper de rapports chimériques entre la musique et les autres sciences, de rechercher le principe physique de la résonnance des corps sonores, ni l'origine métaphysique du sentiment de l'harmonie, mais bien de fournir aux commençants une connaissance suffisante de la théoria de l'art pour les guider dans la pratique. Cet abrégé, écrit avec clarté, est un des meilleurs ouvrages de ce genre.

**VALLOTTI** (François-Antoine), savant musicien, naquit à Verceil, dans le Piémont, le 11 juin 1697. Trop pauvres pour fournir aux frais de son éducation, ses parents eurent à la bienfaisance de quelques-uns de leurs compatriotes l'avantage de le faire entrer au séminaire, où il se distingua particulièrement dans la musique, sous la direction d'un maître nommé *Brissone*. Après la sortie du séminaire, Vallotti se rendit à Chambéry et entra au couvent des Cordeliers pour y embrasser la règle de saint François. De retour à Verceil, après trois ans d'absence, il fut envoyé au couvent de Cuneo, et y continua ses études ; puis il alla à Milan pour achever son cours de théologie. Sa vocation pour la musique se manifestant de plus en plus, ses supérieurs l'envoyèrent à Padoue, et le confièrent aux soins de P. Calegari (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Vallotti avait alors atteint l'âge de vingt-cinq ans. Il étudia la nouvelle théorie d'harmonie de son maître et en adopta les principes. Un voyage qu'il fit à Rome, en 1728, ne changea pas ses opinions à l'égard de cette théorie, et ne le ramena point à la doctrine de l'ancienne école romaine. De retour à Padoue, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Antoine, et y fit preuve d'un rare talent d'exécution et de composition. Tartini le considérait comme le plus grand organiste italien de son temps. Après la retraite de Calegari, Vallotti lui succéda dans la place de maître de chapelle, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 16 jan-

vier 1780, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Burney, qui le connut à Padoue, en 1770, dit qu'il était d'une bonté si parfaite, qu'il était impossible de le connaître sans l'aimer. Sa fécondité, dans la composition de la musique religieuse, tint du prodige, quoiqu'il mît beaucoup de soin à écrire ses ouvrages, et qu'ils fussent remplis de fugues et d'artifices de contrepoint. Il était considéré, dès 1750, comme un des plus habiles compositeurs de l'Italie en ce genre de musique. Il fit voir à Burney deux grandes armoires remplies de ses messes, psaumes, motets et vêpres. Presque toute cette musique est restée en manuscrit : on la conserve, dit-on, dans les archives de la cathédrale, à Padoue. L'abbé Santini, à Rome, possède, de ce maître, plusieurs messes à quatre voix et orchestre, un *Salve Regina* à deux chœurs, une messe également à deux chœurs et orchestre, un *Dies iræ* à quatre, un *Domine, ad adjuvandum* à quatre, le psaume *Beatus vir* à quatre, fugué, et un *De profundis* à quatre. On a gravé de la composition de Vallotti : 1° *Responsoria in Parasceve 4 vocibus cantanda comitante clavicembalo;* Mayence, Schott. 2° *Responsoria in sabbato sancto* idem ; *ibid.* 3° *Responsoria in Cœna Domini 4 vocibus*, avec deux antiennes à quatre voix, d'Orlando Lasso; *ibid.*

Une grande partie de la vie de Vallotti fut remplie par des recherches et des travaux concernant la théorie de l'harmonie et du contrepoint. Embrassant la science dans son ensemble, suivant la doctrine qu'il avait puisée dans les leçons de Calegari et qu'il avait complétée, il en avait formé quatre divisions dont chacune était l'objet d'un traité particulier. Malheureusement son âge était trop avancé quand il entreprit la publication de ces ouvrages : il mourut peu de mois après que l'impression du premier volume eut été achevée. Ce livre a pour titre : *Della scienza teorica e pratica della moderna musica, libro primo; in Padova, appresso Giovanni Manfrè*, 1779, un volume in-4° de cent soixante-sept pages avec sept planches. Un fragment d'une lettre écrite par le P. Martini, le 13 avril 1783, rapporté par le P. Della Valle (*Memorie storiche del P. Giamb. Martini*, p. 113), nous apprend quel était le contenu des manuscrits des autres ouvrages. Le premier qui devait suivre le volume imprimé était un traité des tons ou modes, auquel Martini accorde beaucoup d'éloges. Le second, dit-il, est un traité rempli de doctrine et d'érudition, mais sur lequel il se proposait de conférer avec un ami de l'auteur (1). Nul doute qu'il ne soit question d'un traité de l'harmonie où Vallotti développait la doctrine singulière qui lui faisait nier que les dissonances de seconde et de septième fussent le renversement l'une de l'autre, parce que l'une ajoutée à l'autre n'est que le complément de l'octave; tandis que, suivant sa théorie, il n'y a de renversement que d'une octave dans une autre, en sorte que la dissonance de la septième est le renversement de la neuvième, et que celle-ci peut devenir la note grave des accords dont elle est un des intervalles, lorsque ces accords sont renversés. Doctrine monstrueuse, repoussée par le sentiment musical, et que le puriste Martini ne pouvait pas plus admettre que les autres maîtres; doctrine enfin qui a soulevé contre elle tous les musiciens de l'Italie, lorsque le P. Sabbatini, élève de Vallotti, et son successeur dans l'emploi de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue, en fit un exposé pratique dans son livre intitulé : *La vera idea delle musicali numeriche segnature* (voyez Sabbatini). Des autres papiers de Vallotti, dont parle Martini dans sa lettre, Sabbatini a tiré un grand nombre d'exemples pour le traité des fugues construites suivant la doctrine de ce maître, et les a publiés dans le *Trattato sopra le fughe musicali di Fra Luigi Ant. Sabbatini M. C. Corredato di copiosi saggi del suo antecessore Padre Francesco Antonio Vallotti* (voyez Sabbatini). J'ai analysé le système du P. Vallotti dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*(2), et surtout dans mon *Traité complet de l'harmonie* (3); je ne crois pas devoir répéter ici cette analyse qu'on peut lire dans ces ouvrages, et qui est beaucoup plus étendue qu'elle ne pourrait l'être ici. On a deux opuscules du P. Fanzago, lesquels ont pour titres : *Orazione ne' funerali di R. P. Franc. Ant. Vallotti;* Padoue, 1780, in-4°, et *Elogi di Tartini, Vallotti e Gozzi;* Padoue, 1780, in-4°.

**VALLS** (François), prêtre et maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, au

(1) Presentemente ho radunati scritti che l'autore ha composti con grande maestria, e singolare erudizione sopra i tuoni, o modi musicali. Libro che merita di esser pubblicato, e che farà grand' onore all' autore. Vi è un altro trattato pieno di dottrina e di erudizione, ma sopra di questo ne parlerò col P. Maestro Trento. Rivedrò gli altri scritti, e tutti quelli che saranno compiuti, e in istato di pubblicarsi colla stampa, ne proporrò il mio debole sentimento.

(2) Paris, 1840, in-8° (pag. 138-142), et *Gazette musicale de Paris* (t. VII, p. 631-643).

(3) Paris, Brandus, 1844, 1 volume grand in-8° (3me partie)

commencement du dix-huitième siècle, naquit vers 1665. Il s'est fait connaître par un écrit polémique intitulé : *Respuesta a la censura de D. Joachim Martinez, organista de Palencia* (Réponse à la critique de D. Joachim Martinez, etc.); Barcelone, 1717. Le P. Martini, qui possédait un exemplaire de cet écrit, et qui l'a cité dans la table des auteurs du premier volume de son histoire de la musique, ne fait pas connaître l'objet de la polémique. M. Eslava (*voyez* ce nom) dit qu'au nombre des écrits de ce musicien se trouve la *Defensa del Miserere nobis de la Misa escuela aretina* (Défense du *Miserere* de la messe *ut, ré, mi, fa, sol, la*); mais M. Eslava ne donne ni le titre entier de l'ouvrage, ni la date de l'impression (1); toutefois, il n'est pas douteux que cet écrit soit le même dont Martini n'a donné aussi que le titre tronqué. La messe dont il s'agit avait été sans doute composée par Valls. M. Eslava cite aussi un ouvrage de Valls intitulé: *Mapa armonica* (Carte harmonique), « œuvre didactique, dit-il, qui a couru « de main en main parmi les compositeurs « studieux (2). » On peut conclure de ces paroles, que l'ouvrage n'a pas été imprimé. Le même auteur ajoute que Valls a écrit un grand nombre de compositions religieuses de toute espèce, lesquelles sont répandues dans les églises de l'Espagne. Valls mourut à Barcelone, en 1745, dans un âge avancé.

**VALSALVA** (Antoine-Marie), médecin célèbre, né le 17 janvier 1666, fut le disciple de Malpighi. Professeur d'anatomie à l'Université de Bologne et chirurgien de l'hôpital des Incurables de cette ville, il remplit avec zèle et habileté ses fonctions pendant vingt-cinq ans, et mourut d'apoplexie, le 2 février 1723. L'anatomie de l'organe de l'ouïe a fait entre ses mains de grands progrès, et le livre qu'il a laissé sur cette matière est devenu classique; il a pour titre : *De aure humana tractatus, in quo integra ejusdem auris fabrica, multis novis inventis et iconibus suis illustrata, describitur omniumque ejus partium usus indagatur*, etc.; Bologne, 1704, in-4°. Il y a plusieurs autres éditions de ce livre; mais la meilleure est celle qui a été donnée par Morgagni, élève de Valsalva, sous ce titre : *Viri celeberrimi Antonii Mariæ Valsalvæ opera, hoc est tractatus de aure humana*; Venetiis, 1740, deux volumes in-4° avec beaucoup de figures.

(1) Voyez les *Apuntes biograficos*, au commencement du tome des compositeurs du dix-huitième siècle (2e serie), de *La Lira sacro-hispana*.

(2) *Idem*, loc. cit.

**VAN BOOM** (Jean-E.-G.), virtuose flûtiste, né à Utrecht, le 17 avril 1783, fit ses études musicales dans cette ville et à Amsterdam. La distinction de son talent le fit nommer, à l'âge de vingt-deux ans, flûte solo de la musique du roi de Hollande, Louis Napoléon. M. Van Boom fut ensuite un des membres de la société *Felix meritis*, d'Amsterdam. Il a publié beaucoup de musique pour son instrument. Au nombre de ses œuvres, on remarque : 1° Sonate pour flûte et piano, op. 1; Amsterdam, Steup. 2° Andante varié pour flûte et piano, op. 3. 3° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 4. 4° Thème original varié pour la flûte avec quatuor, op. 5. 5° Plusieurs airs variés pour flûte et piano. 6° Environs dix œuvres de duos concertants pour deux flûtes. 7° Trois trios pour deux flûtes et guitare. M. Van Boom a formé plusieurs bons élèves pour son instrument.

**VAN BOOM** (Jean), de la même famille que le précédent, est né à Utrecht le 15 octobre 1807. Pianiste et compositeur distingué, il jouissait dans sa patrie d'une réputation honorable lorsqu'il fit un voyage d'artiste en Suède, à la suite duquel il s'est fixé à Stockholm vers 1840. En 1844, il fit représenter dans cette ville un opéra en trois actes intitulé : *Necken op het elven speel*, écrit d'abord en hollandais, puis traduit en suédois. La célèbre cantatrice Jenny Lind y chanta le premier rôle. Après la représentation de cet ouvrage, M. Van Boom fut nommé membre de l'Académie royale de Suède. Depuis 1859, il est professeur de l'Académie royale de musique de Stockholm. Nommé chevalier de l'ordre de Wasa par le roi de Suède en 1850, il a été décoré de l'ordre de Danebrog par le roi de Dannemark, le 20 octobre 1853, et le roi des Pays-Bas l'a fait officier de la Couronne de Chêne, le 1er août 1860. Parmi les compositions publiées de cet artiste on remarque : Grand concerto pour piano et orchestre, op. 24; grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6; trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14; Introduction et variations sur un thème original, op. 7; *Beautés musicales de la Scandinavie*, neuf fantaisies sur des airs suédois; *le Salon*, étude pour le piano, op. 45.

**VAN BREE**; *voyez* **BREE** (Jean-Bernard VAN).

**VAN BUGGENHOUT** (Émile), clarinettiste et compositeur, né à Bruxelles en 1825, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y a obtenu le premier prix de

clarinette au concours de 1841; puis il devint élève de l'auteur de cette biographie, pour la composition. Après avoir été pendant plusieurs années première clarinette solo de la musique de la maison militaire du roi, M. Van Buggenhout est devenu directeur de musique de la Société philharmonique à Arlon (province de Luxembourg), et inspecteur des sociétés musicales de cette province. Parmi ses productions, on remarque : 1° *Marguerite*, opéra en trois actes. 2° Cantate intitulée : *Le vingt-cinquième anniversaire*, exécutée en 1856, et pour laquelle le roi lui a accordé la grande médaille d'or. 3° Environ cent morceaux de concert à grand orchestre et pour instruments à vent, entre autres ceux qui ont pour titres *Inkermann* et le *Ruward*, qui ont été joués dans toute la Belgique. 4° Des chœurs pour des voix d'hommes. Depuis 1852, M. Van Buggenhout publie un journal de musique d'harmonie et de fanfares, intitulé *le Métronome*.

**VAN DEN ACKER** (Jean), violoniste à Anvers, né dans cette ville vers 1828, y a fait représenter au *Nationael Tonneel*, en 1856, l'opéra flamand intitulé *Een avontuer van Keiser Karel* (Une aventure de l'empereur Charles-Quint), sur le livret de M. N. Destanberg. En 1857, il a donné sur la même scène et avec le même collaborateur : *De zinnelooze Van Ostade* (Van Ostade l'insensé), et dans la même année : *Jacob Bellamy*. Ces ouvrages ont reçu un accueil favorable des concitoyens de M. Vanden Acker.

**VANDENBROECK** (Othon-Joseph), d'origine hollandaise, naquit en 1759, à Ypres, en Flandre. Dès son enfance, il apprit la musique et montra d'heureuses dispositions pour le cor. F. Banneux, premier cor de la musique du prince Charles de Lorraine, fut son premier maître pour cet instrument; puis il alla perfectionner son talent à La Haye, sous la direction de Spandeau, premier cor de la musique du prince d'Orange, et très-habile artiste. Fuchs, directeur de la musique de ce prince, lui enseigna les éléments de l'harmonie : plus tard il reçut quelques leçons de contrepoint de Schmidt, musicien allemand, à Amsterdam. Arrivé à Paris, en 1788, il se fit entendre avec succès aux concerts de la loge Olympique, alors florissants, et fit représenter au théâtre de Beaujolais les petits opéras intitulés : *La Ressemblance supposée, Colinet Colette*, et *le Codicille*. En 1789, il entra à l'orchestre du théâtre de l'Opéra bouffe italien appelé *Théâtre de Monsieur*; il y resta jusqu'en 1795, puis entra à celui de l'Opéra, où il resta jusqu'en 1816. Retiré dans cette année avec la pension, il est mort à Passy, en 1832. Appelé comme professeur au Conservatoire, à l'époque de la formation de cette école, il fut compris dans la réforme, lorsqu'on eut pris la résolution d'en réduire le corps enseignant. En 1776, il donna, au théâtre Louvois, *la Fille ermite*, petit opéra en un acte; en 1797, au théâtre de la Cité, *les Incas ou les Espagnols dans la Floride*, mélodrame; et l'année suivante, *le Génie Asouf*, au même théâtre. Il a écrit aussi pour l'Ambigu-Comique la musique des mélodrames *le Diable, ou la Bohémienne*, et *la Fontaine merveilleuse*. Les œuvres instrumentales de Vandenbroeck sont les suivantes : 1° Symphonie concertante pour deux cors, Paris, Naderman. 2° Deuxième *idem*, pour clarinette, cor et basson, *ibid*. 3° Premier concerto pour clarinette, *ibid*. 4° Concertos pour cor, n°s 1 et 2, *ibid*. 5° Trois duos concertants pour clarinette et cor; Paris, Hentz. 6° Trois quatuors pour cor, violon, alto et basse; Paris, Leduc. 7° Duos pour deux cors, op. 1 et 2; Paris, Naderman. 8° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, Gaveaux. 9° *Méthode de cor avec laquelle on peut apprendre et connaître parfaitement l'étendue de cet instrument*; Paris, Naderman. 10° *Traité général de tous les instruments à vent, à l'usage des compositeurs*, ibid.

**VANDENDRIESSCHE** (A.-F.), instituteur et secrétaire communal à Jette-Gansthoren (Brabant), s'est fait connaître par un écrit intitulé : *l'Instruction musicale dans les campagnes considérée au point de vue moral et religieux*; Bruxelles, 1841, in-8°.

**VAN DEN GHEYN** (Matthias), organiste, carillonneur et compositeur distingué, né le 7 avril 1721, à Tirlemont (Brabant méridional), était fils d'André Van den Gheyn, fondeur de cloches, né à Saint-Trond (1). Ses parents ayant transporté leur industrie à Louvain, en 1725, ce fut dans cette ville que Van den Gheyn fit son éducation musicale. On ignore quels furent les maîtres qui le dirigèrent dans ses études; son biographe, M. Xavier Van Elewyck (*voyez* ce nom), présume que l'abbé Raick, alors organiste à l'église Saint-Pierre de Louvain (*voyez* Raick), et Penne-

(1) On trouve des renseignements sur les ancêtres de cet artiste dans la très-exacte notice publiée par M. Xavier Van Elewyck, sous ce titre : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du* XVIIIe *siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1530 jusqu'à nos jours*. (Louvain, Ch. Peeters, 1862, in-8° de 79 pages) J'ai extrait de cet ouvrage les faits de la présente notice.

man, maître de chapelle de la même église, durent être ses guides, tant pour l'orgue que pour la composition : il n'est pas invraisemblable, en effet, que Raick, artiste de talent, ait eu quelque part dans l'instruction de l'organiste qui fut son successeur ; à l'égard de Penneman, homme obscur, dont on ne connaît rien, je ne sais ce qu'il a pu lui enseigner. Quoi qu'il en soit, l'abbé Raick, ayant abandonné, en 1741, sa place d'organiste de Saint-Pierre pour une position semblable à la cathédrale de Gand, Van den Gheyn, alors âgé de vingt ans, fut appelé à lui succéder dans la même année. Bientôt après, le bruit de son habileté se répandit dans le pays. Le 24 février 1745, il épousa Marie-Catherine Lints, qui le rendit père de dix-sept enfants. Dans l'année de son mariage, au mois de juin, la place de carillonneur de la ville devint vacante par la mort de Charles Peeters, et Van den Gheyn la demanda ; mais le magistral de Louvain décida qu'elle serait mise au concours (1). La victoire de l'organiste de Saint-Pierre sur ses compétiteurs ne fut pas un instant douteuse, car le rapport du jury du concours constate sa supériorité en termes précis (*Dat hy verre excelleerde boven d'andere*). Il paraît en effet que le talent de Vanden Gheyn sur le carillon ne fut pas moins remarquable que son habileté sur l'orgue, car il existe à Louvain des copies de préludes de sa composition pour le carillon, lesquels contiennent des difficultés considérables et sont d'un très-bon style. Tous les dimanches, il improvisait pendant une demi-heure sur son carillon, et le charme de son jeu était tel sur ses concitoyens, qu'une heure avant qu'il commençât, la place Saint-Pierre et les rues adjacentes étaient encombrées par la population. Pendant quarante ans il remplit ses fonctions d'organiste et de carillonneur : il mourut à Louvain, le 22 juin 1785. M. Van Elewyck s'est livré avec ardeur à la recherche des œuvres de cet artiste distingué et en a réuni un grand nombre, parmi lesquelles il y a des choses d'un grand mérite ; mais tout n'est pas égal. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées pendant la vie de leur auteur ; mais le plus grand nombre est resté en manuscrit. Les ouvrages gravés ont pour titres 1° *Fondements de la basse continue, avec les explications en français et en flamand, deux leçons et douze petites sonates, fort utiles aux disciples pour aprendre* (sic) *à accompagner la basse continue, composés par Matthias Vanden Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Gravé à Louvain par M. Wyberechts.* M. Van Elewyck remarque que le graveur Michel Wyberechts étant mort le 9 juillet 1764, la publication est antérieure à cette date. Le titre particulier des sonates est celui-ci : *XII petites sonates pour l'orgue ou la clavecin et violon, fort utila pour an suitte des préditte règles venire à la pratique ou usance de l'accompaignement de la basse continue par* etc. Les fautes d'orthographe de ce titre sont celles de l'original. 2° *Six divertissements pour clavecin, composés par Matthias Vanden Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain;* Londres, Welcker, *Gerrard Street St. Anns* (*Soho*). 3° Il existe vraisemblablement des pièces gravées pour carillon, composées par Vanden Gheyn, car l'annonce du décès de cet artiste dans le journal publié par Staes, sous le titre *Loevensch Nieuws* (Nouvelles de Louvain), est fait en ces termes : « M. Matthias Vanden Gheyn, carillonneur très-renommé de cette ville et organiste de l'église et du chapitre de Saint-Pierre, très-connu *par ses publications pour orgue et pour carillon*, est décédé à Louvain, mercredi dernier, 22 de ce mois(1). » Un recueil de préludes, fugues, rondos, etc., composés par cet artiste et restés inédits, a été donné par M. Van Elewyck à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles et y existe actuellement. Vanden Gheyn a laissé en manuscrit un *Traité d'harmonie et de composition*, écrit en flamand et daté de 1783 ; il est beaucoup plus développé que l'abrégé gravé par Michel Wyberechts.

**VANDER BIST** (MARTIN), né à Anvers dans la seconde moitié du seizième siècle, se fixa à la Rochelle, où il exerçait la profession de marchand, en 1622. Il paraît s'être réfugié dans cette ville, à cause de la religion protestante qu'il professait. Il avait fait sans doute de bonnes études musicales dans sa ville natale, car il est auteur d'un très-bon ouvrage resté en manuscrit, et qui a pour titre : *Traicté de musique divisé en trois parties, la première contenant les principes, fondemants et reigles de la practiqua musicale; la seconde contient l'art du contrepoinct, principal fondement en la théoriqua musicale; la troi-*

(1) La notice de M. Van Elewyck fournit d'amples renseignements d'intérêt local sur ce concours.

(1) D'heer Matthias Van den Gheyn, seer beachten beyaerder deser stadt en orgelist van St-Peeters-Kerk en Kapittel alhier, seer bekent om syne uytgegeve musieck werken, soo voor orgel als beyaerd, is overleden op woensdag 22 deser (Juin 1785).

*siësma contient les formations, bornes et limites des modes ou tons musicaux. Où sont adioutez douze psaumes composez par divers autheurs, en tablature de l'espinette, sur les douze modes musicaux. Faict par Martin Vander Bist d'Anvers, marchand, demeurant à la Rochelle.* Anno M.DC.XXII. Manuscrit in-4° de cent dix pages, appartenant à M. De Glimes (*voyez* ce nom).

**VANDERBORGHT** (Natalis-Chrétien), organiste et carillonneur de l'abbaye de Sainte-Gertrude, à Louvain, naquit dans cette ville, le 15 septembre 1729, et y mourut le 14 novembre 1785. On a gravé de sa composition : 1° *Six suites pour le clavecin*, op. 1 ; Louvain, Wyberechts 2° *Six suites*, idem, op. 2; Louvain, J.-F. Maswiens. Le mérite de ces ouvrages démontre que Vanderborght fut un artiste de talent.

**VANDER DOES** (Charles), pianiste et compositeur, né à Amsterdam le 6 mars 1821, commença l'étude de la musique et du piano dans sa ville natale; puis il alla les continuer à Bieberich, sous la direction de Rummel, maître de chapelle du duc de Nassau. De retour en Hollande, M. Vander Does a été nommé pianiste du roi des Pays-Bas et de la reine mère. Cet artiste s'est particulièrement attaché à la composition dramatique et a fait représenter au théâtre de La Haye : 1° *L'Esclavage du Camoëns*, opéra-comique en un acte. 2° *Lambert Simnel*, opéra-comique en trois actes. 3° *Le Trompette de monsieur le Prince*, idem, en un acte. 4° *La Vendetta*, en deux actes. 5° *La roi de Bohême*, opéra-comique en trois actes. 6° *Le vieux Château*, idem en un acte. 7° *L'Amant et le Frère*, idem en un acte, représenté le 1er mars 1855. M. Vander Does est chevalier des ordres du Lion Néerlandais, de la Couronne de chêne et de Léopold.

**VANDERDOODT** (Jean-Baptiste), organiste et professeur d'harmonie, né en 1830, à Anderlecht, près de Bruxelles, étudia l'harmonie sous la direction de M. Bosselet, au Conservatoire de cette ville, et devint élève de l'auteur de cette biographie pour le contrepoint. En 1850, le premier prix d'harmonie lui fut décerné au concours, et il obtint le premier prix de composition en 1851. On a de lui un traité d'harmonie à l'usage des organistes, en langue flamande, sous ce titre : *Harmonieleer, ten gebruike der organisten, en die zich op da compositie toeleggen samengesteld;* Brussel, 1852, un volume grand in-8°, lithographié, chez l'auteur.

**VANDERHAGEN** (Amand-Jean-François-Joseph), clarinettiste et compositeur, naquit à Anvers, en 1753. Dès l'âge de dix ans, il fut placé comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, puis il devint élève de son oncle, A. Vanderhagen, premier hautbois de la musique du prince Charles de Lorraine, à Bruxelles, et reçut des leçons de composition de Pierre Van Malder (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, en 1785, il entra comme première clarinette dans la musique des gardes françaises, et se fit connaître avantageusement par quelques marches qu'il composa pour ce corps. Trois ans après, la protection du prince de Guémené lui fit obtenir le grade de chef de cette musique. Les premiers événements de la révolution lui ayant fait perdre cet emploi, il fut un des quarante-cinq musiciens que Sarrète réunit pour en former le corps de la garde nationale de Paris, puis l'école destinée à fournir le grand nombre de musiciens nécessaire pour les quatorze armées de la république; école qui fut l'origine du Conservatoire de Paris. Entré dans la musique de la garde du Directoire, en 1798, Vanderhagen passa ensuite dans celle des Consuls, et devint enfin sous-chef de musique des grenadiers de la garde impériale. Après la campagne de Prusse de 1806 et 1807, Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur. La chute de l'empire, en 1815, le laissa sans emploi. Il entra alors à l'orchestre du Théâtre-Français, et y resta jusqu'au mois de juillet 1822, époque de sa mort. Habile, pour son temps, dans l'arrangement de toute espèce de musique en harmonie militaire, il en a publié plusieurs recueils parmi lesquels on remarque : 1° Suites d'harmonie militaire à dix parties, op. 14, 17, 20 et 21; Paris, Frère. 2° Deux suites de pas redoublés *idem;* Paris, Leduc. 3° Pot-pourri à huit parties; Paris, Janet. 4° Grande symphonie militaire; *ibid.* 5° Autre *idem* (la Naissance du roi de Rome); *ibid.* 6° Trois suites d'airs d'opéras italiens pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons; *ibid.* 7° Quarante fanfares pour quatre trompettes et timbales; Paris, Pleyel. On connaît aussi de Vanderhagen : 8° Pot-pourri à grand orchestre; Paris, Pleyel. 9° Concertos pour flûte, nos 1, 2; Paris, Leduc. 10° Vingt-huit œuvres de duos pour deux flûtes; Paris, Sieber, Pleyel, P. Petit. 11° Une multitude d'airs variés pour le même instrument. 11° (*bis*) Concertos pour la clarinette, nos 1, 2, 3; *ibid.* 12° Dix-sept œuvres de duos pour deux clarinettes, à Paris, chez tous les éditeurs. 13° Beaucoup d'airs variés et de pots-

pourris pour le même instrument, *ibid.* 14° Méthode claire et facile pour apprendre à jouer en très-peu de temps de la flûte; Paris, Pleyel. Vanderhagen refondit cet ouvrage et l'augmenta beaucoup dans une deuxième édition qui a pour titre : *Nouvelle méthode de flûte divisée en deux parties, contenant tous les principes concernant cet instrument;* Paris, Pleyel. Enfin il en fit un ouvrage nouveau dans une autre édition intitulée : *Grande et dernière méthode de flûte;* Paris, Janet. 15° *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois, divisée en deux parties;* Paris, Naderman. 16° *Nouvelle méthode de clarinette, contenant les premiers éléments de la musique et les principes pour bien jouer de cet instrument;* Paris, Pleyel. 17° *Nouvelle méthode pour la clarinette moderne à douze clefs, avec leur application aux notes essentielles,* etc.; Paris, Pleyel et Naderman.

**VANDER MEULEN** (Servais), musicien flamand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par un seul recueil de chansons flamandes à quatre, cinq et six voix, publié sous ce titre : *Een duytsch Musijkboek daer inne begrepen sijn vele schoone Liedekens met IIII, met V ende met VI partyen. Nuniewelyk met groote neersticheyt ghecolligaert ende vergaert. Gecomponaert by diversche excellente meesters. Zeer lustich om einghen ende spelen op alle instrumenten. Tot Loven, by Peeter Phaleeius, ende Tantwerpen, by Jean* (sic) *Bellerus,* 1572, in-4° obl. Outre les chansons de Vander Meulen, on en trouve dans ce recueil de Jean Winteiroy, de Clement *non papa,* de *Jean De Latre,* de *Gérard Turnhout,* d'*Adrien Stockaert,* de *Louis Lévêque* (Episcopius), de *Jean Belle,* de *Lupus Hellinck,* de *Noé Faignient,* et de *Théodore Evertz.*

**VANDERMONDE** (....), savant géomètre, fils d'un médecin de Landrecies, naquit à Paris, en 1735. Élève de Fontaine et de Dionis-du-Séjour, il se fit connaître par des mémoires concernant la résolution des équations, qui lui ouvrirent les portes de l'Académie royale des sciences de Paris. En 1795, il entra à l'école normale en qualité de professeur d'économie politique, et, dans la même année, il fut appelé comme membre de la classe des sciences physiques et mathématiques, dans la formation de l'Institut de France. Il mourut le 1er janvier 1796, à l'âge de soixante et un ans. Au mois de novembre 1778, il avait lu à l'Académie royale des sciences un mémoire sur un nouveau *Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique.* L'abbé Roussier fit une critique assez rude de ce nouveau système dans le troisième volume de l'*Essai sur la musique de La Borde* (t. III, pp. 690 et suiv.). Il lui reprochait, entre autres choses, de ne pas laisser apercevoir le principe de son système. Cette critique fut l'occasion d'un second mémoire lu à l'Académie des sciences, le 15 novembre 1786. Vandermonde y annonçait un ouvrage complet sur le même sujet, qui n'a point paru. Quoi qu'en aient dit Roussier et plus tard Choron, dans le *Dictionnaire historique des musiciens,* le système de Vandermonde n'a pas l'obscurité qu'ils lui prêtent. Ce savant refuse aux phénomènes acoustiques les conséquences que Rameau et Tartini prétendaient en tirer pour en faire le principe de l'harmonie, et dit avec beaucoup de raison que la justesse absolue des intervalles mesurés sur le monocorde ne fournit à la musique que des intervalles faux selon le sentiment de l'oreille; il pense que la base de l'harmonie est dans la tonalité, que les cordes essentielles de cette tonalité sont la tonique et la dominante, et que toute succession harmonique tend à faire repos par l'accord parfait sur ces notes. Il est vrai qu'il ne donne pas de démonstration didactique de ces propositions; mais telles qu'elles sont présentées par lui, elles prouvent qu'il avait entrevu le vrai principe de l'harmonie. Son erreur consiste à avoir dit qu'il y a dans la musique un mode majeur et quatre modes mineurs. Ceux-ci, dit-il, sont le mode mineur proprement dit, le mineur en montant, le mineur en descendant, et enfin, celui où l'on altère la quarte. D'abord, on ne sait ce que peut être le mode mineur proprement dit, séparé de ses gammes ascendante et descendante; ensuite, si l'on prend pour un mode particulier l'altération ascendante du quatrième degré du mode mineur (origine de l'accord de tierce diminuée et quinte, et de celui de sixte augmentée), il y aura autant de modes majeurs et mineurs qu'il y a d'altérations accidentelles de notes. Cette erreur fondamentale n'empêche pas qu'il y ait dans les mémoires de Vandermonde non un système d'harmonie, mais des aperçus vrais concernant la base de cette science. Les exemples de successions harmoniques qu'il a joints à son second mémoire prouvent qu'il était bon musicien et qu'il connaissait la pratique de l'art. Son premier mémoire, imprimé sans date ni nom de lieu, forme huit pages in-4° à deux colonnes; le second a dix-huit pages, et quatre pages

d'exemples de successions harmoniques. Suivant M. Quérard (*la France littéraire*, t. X, p. 42), ce second mémoire aurait été imprimé à Paris, en 1784, in-4°; mais ce savant bibliographe a été induit en erreur, car ce mémoire ne fut lu à l'Académie royale des sciences qu'au mois de novembre 1786. Ces pièces sont fort rares, l'auteur n'en ayant fait tirer que quelques exemplaires pour ses amis.

**VANDER PLANCKEN** (Charles), violoniste et clarinettiste distingué, né à Bruxelles, le 22 octobre 1772, fut élève d'Eugène Godecharle (*voyez* ce nom), et acquit un talent remarquable sur le violon. Après l'avoir entendu, Viotti lui adressa des félicitations chaleureuses. Chaque fois que ce grand artiste passa à Bruxelles, il s'y accéta pour faire de la musique avec Vander Plancken. En 1797, celui-ci fut nommé premier violon solo du grand théâtre de Bruxelles : il occupa cette position pendant vingt ans environ. Le roi Guillaume d'Orange le choisit pour remplir la place de premier violon de sa chapelle. Dans la direction des orchestres de la Société du grand concert et de plusieurs autres, il fit preuve d'autant d'intelligence que de fermeté. Aussi bon professeur que violoniste habile, il a eu pour élèves Meeets, Robberechts, Snel (*voyez* ces noms), et plusieurs autres. Vander Plancken avait écrit plusieurs concertos de violon et un concerto de clarinette avec orchestre, lesquels sont restés en manuscrit. Quelques années avant sa mort, il fit une chute et se cassa la jambe : il fallut faire l'amputation, mais sa vigoureuse constitution et son énergie morale le firent triompher des dangers de cette opération. Il est mort à Bruxelles, au mois de janvier 1849.

**VANDERSTRAET** (Edmond), né à Audenarde (Flandre orientale), en 1826, a fait ses premières études musicales et ses humanités au collége des jésuites de cette ville; puis il entra dans leur société et porta la soutane; mais n'ayant pas paru à ses supérieurs réunir toutes les qualités nécessaires, il fut renvoyé à sa famille. Livré à lui-même, et sans guide suffisant, il fit quelques essais de composition, particulièrement dans la musique d'église. Son goût pour cet art le poussa à faire des recherches dans les archives de sa ville natale, dans l'espoir d'y découvrir des curiosités sur la culture de la musique dans les temps anciens. Les comptes de la ville lui fournirent un certain nombre de faits concernant des artistes peu connus ou des usages de localité. Ses premières découvertes biographiques et historiques furent l'objet des notes insérées dans les *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*. Parmi ces morceaux, on remarque une *Notice sur les carillons d'Audenarde* (1855), et une autre sur *Charles-Félix Dehollandee, compositeur de musique sacrée* (1854). M. Vanderstraet fit ensuite paraître, dans les *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, un mémoire intitulé : *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIX[e] siècle*, dont il y a des tirés-à-part (Anvers, imprimerie de Buschmann, 1856, in-8° de vingt cinq pages). L'auteur de ces opuscules ne possédait pas alors les connaissances techniques et historiques nécessaires pour le travail qu'il avait entrepris; ainsi, trouvant, dans une note flamande relative à une indemnité accordée aux musiciens de la ville, en 1552, pour l'achat de leurs instruments, les phrases : *Eenen duytsche cokere fluyten*, c'est-à-dire un étui de flûtes flamandes, ou flûtes à bec(1), et *Eenen bascontre van hueren cromhoorene*, ce qui signifie une *basse de cromorne* (2) *pour accompagner*, M. Vanderstraet dit (p. 7, note 3) : *Nous ignorons quelle espèce d'instruments le scribe des comptes de la ville aura voulu désigner par ces lignes*.

Arrivé à Bruxelles, en 1857, M. Vanderstraet soumit ses compositions à mon examen, et me pria de l'aider à trouver un emploi dans cette ville, afin qu'il pût y rester et continuer près de moi ses études musicales. N'ayant pas alors d'occasion pour le placer, je lui proposai de l'attacher à mon cabinet en qualité de secrétaire, ce qu'il accepta avec empressement. Il y resta pendant deux ans et demi environ. Dans cet intervalle, il reçut, au Conservatoire, des leçons d'harmonie de M. Bosselet, je lui enseignai les éléments du contrepoint, et il suivit pendant quelque temps le cours de paléographie musicale que j'avais ouvert pour quelques-uns de mes élèves de composition. Il désirait être

(1) Au moyen âge, et jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, les instruments à vent, tels que flûtes, hautbois, chalumeaux, cornets et cromornes, formèrent des harmonies complètes composées du *soprano* ou *superius*, de *l'alto*, du *ténor* et de *la basse*. Le doigté étant uniforme pour les quatre voix de chaque espèce, le même musicien était apte à les jouer tous, suivant les circonstances. De là l'usage qui s'était établi de mettre les pièces démontées des quatre instruments dans un sac ou étui. On peut voir, dans la notice de Tylman Susato, qu'il avait neuf flûtes dans un étui.

(2) Le cromorne était une espèce de gros chalumeau courbe qui se divisait en *superius*, *altus*, *ténor* et *basse*. Il était percé de six, sept ou huit trous et se jouait avec une anche. C'est l'origine du *cor de bassette*. La basse de cromorne servait souvent dans la musique de hautbois.

attaché à quelque grand journal, pour y faire les feuilletons de musique : à ma demande, il fut admis dans la rédaction du journal *le Nord*. Vers la fin de 1859, je lui fis obtenir un emploi à la Bibliothèque royale, parmi les rédacteurs du catalogue. Depuis lors, je n'ai plus revu M. Vanderstraet. Il est aujourd'hui (1864) employé aux archives du royaume, et rédige le feuilleton musical de *l'Écho du parlement*.

On a de M. Vanderstraet plusieurs notices de musiciens, particulièrement sur le compositeur *Janssens* d'Anvers (*voyez* JANSSENS), et sur *Jacques de Goüy*, l'un des auteurs qui ont mis en musique les psaumes de Godeau. Depuis son entrée aux archives du royaume de Belgique, il a fait çà et là de petites découvertes relatives à la musique, dont il fait grand bruit dans les notes élogieuses de ses travaux qu'il fournit à divers journaux; il n'imite guère en cela son collègue, M. Pinchart, beaucoup plus riche en trouvailles de ce genre, et qui, modeste peut-être à l'excès, ne s'en sert que pour être utile, sans en parler lui-même.

**VAN ELEWYCK** (le chevalier XAVIER), compositeur amateur et écrivain sur la musique, docteur en sciences politiques et administratives, à Louvain, membre de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome et de plusieurs autres institutions musicales, est né à Ixelles, près de Bruxelles, en 1825. Dès ses premières années commença son éducation musicale : Laurent Boutmy (*voyez* ce nom) lui enseigna le piano, sur lequel il fit des progrès si rapides, qu'il put se faire entendre à l'âge de sept ans dans un concert de la Société d'harmonie d'Ixelles. Kim, violoniste du théâtre de Bruxelles, fut son maître de violon. Son professeur d'harmonie fut M. Bosselet (*voyez* ce nom), et un jésuite, nommé *le père Gimeno*, lui enseigna la composition. Après avoir achevé ses humanités, M. Van Elewyck fut envoyé à Louvain pour y faire ses études universitaires, qui furent brillantes, car il passa tous ses examens avec la plus grande distinction : ce fut à la même époque qu'il dirigea la première section chorale de l'Académie de musique de Louvain. A l'âge de dix-neuf ans, il publia ses premières compositions pour le piano, au nombre desquelles on remarque de grandes valses brillantes intitulées *Roses d'hiver*, *l'Album musical* et *le Tournoi*, grande fantaisie, gravée à Gand, chez Gevaert. M. Van Elewyck fit exécuter à Ostende, au profit des chrétiens d'Orient, un *Ave verum*, antienne à grand orchestre, laquelle fut suivie d'un *Ave maris stella*, dont les strophes s'exécutent alternativement dans le style ancien, avec orgue seul, et dans le style moderne, avec toutes les ressources de l'instrumentation. Plusieurs autres compositions religieuses, entre lesquelles on distingue un salut complet, ont succédé aux ouvrages dont il vient d'être parlé. Le *Tantum ergo*, extrait de ce salut, a été publié à Gand, chez Gevaert. Plein de zèle et d'enthousiasme pour l'art, M. Van Elewyck a pris une large part aux progrès du goût de la musique à Louvain. Ancien secrétaire, puis président de l'Académie de musique de cette ville, il est depuis plusieurs années président de la nouvelle société de Sainte-Cécile, qui lui doit sa fondation. Souvent il est appelé à faire partie du jury dans les concours de chant d'ensemble de la Belgique; il est aussi un des membres du jury pour les concours d'orgue du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

M. Van Elewyck n'a pas borné ses travaux à la composition et à l'exécution; depuis longtemps il se livre à l'étude de l'histoire et de l'esthétique de la musique, particulièrement en ce qui concerne son application religieuse. Son premier travail sur ce sujet est une *Histoire de l'orgue*, publiée en une suite d'articles insérés dans *les Petites affiches* de Louvain. Beaucoup d'autres morceaux détachés, dus à la plume de cet amateur distingué, ont paru dans divers journaux de la Belgique. En 1860, il représenta les six diocèses de ce pays au congrès de musique religieuse tenu à Paris, et y prononça un discours dans lequel il retraçait la situation de la musique religieuse dans sa patrie. Applaudi par la nombreuse assemblée devant laquelle il fut prononcé, ce discours a paru dans les procès-verbaux du congrès, et a été réimprimé sous ce titre : *Discours sur la musique religieuse en Belgique*; Louvain, 1861, brochure in-8°. Dans ce même congrès, où près de deux cents savants français, allemands et anglais étaient réunis, une proposition avait été formulée pour proscrire du culte catholique l'emploi des instruments d'orchestre : M. Van Elewyck la combattit avec force et la fit rejeter lors du vote sur l'ensemble des questions. Au retour de sa mission, M. Van Elewyck reçut les remercîments des évêques belges, de la famille royale et du gouvernement. Un grand travail l'occupe depuis plusieurs années : c'est *l'Histoire de la musique religieuse au dix-neuvième siècle*. Son esprit de recherche, les soins minutieux qu'il porte dans ses investigations, son activité et ses connais-

sances spéciales du sujet, ne permettent pas de doute sur la valeur de ce livre, lorsqu'il sera terminé.

Un des travaux les plus récents de M. Van Elewyck est la notice intitulée : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du dix-huitième siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis* 1450 *jusqu'à nos jours;* Paris, Bruxelles et Louvain, 1862, gr. in-8° de soixante-dix-neuf pages. Ce petit ouvrage renferme une multitude de renseignements curieux, non-seulement sur le sujet principal, mais sur beaucoup de choses d'intérêt local, qu'on chercherait vainement ailleurs (*voyez* Van den Gheyn).

**VAN GEERAERDSBERGHE** (Jean), un des plus anciens facteurs d'orgues de la Belgique, vécut au milieu du quinzième siècle. Il est mentionné, dans les comptes de la ville d'Audenarde, comme ayant *renouvelé entièrement les orgues de l'hôpital Notre-Dame,* dans cette ville, en 1458. La construction de l'instrument que ce facteur renouvelait entièrement, en 1458, devait remonter aux premières années du quinzième siècle.

**VAN GHIZEGHEM** (Hayne, ou Heyne). *Voyez* **GHIZEGHEM.**

**VANHALL** (Jean). *Voyez* **WANHALL.**

**VAN HECKE** ou **VANECK** (.....), maître de guitare et de chant, à Paris, vers 1780, inventa un instrument à cordes pincées appelé *bissex*, à cause du nombre de ses cordes (douze, ou deux fois six). La table ressemblait à celle de la guitare, et le dos de l'instrument était voûté comme celui du luth. Le manche, divisé en vingt cases, portait cinq cordes accordées comme celles de la guitare ; les autres cordes, à gauche, se pinçaient à vide en dehors du manche. L'étendue totale, depuis la corde la plus grave jusqu'à la note la plus aiguë de la chanterelle, était de cinq octaves. Le bissex, construit par Naderman (*voyez* ce nom), n'eut point de succès et fut bientôt oublié, quoique Van Hecke en donnât des leçons et qu'il eût publié une méthode dans laquelle il en expliquait le mécanisme. On a aussi de cet artiste une *Méthode de violon,* gravée à Paris, chez Frère.

**VAN HULST** (Félix-Alexandre), avocat à la cour royale de Liége, né à Fleurus (Hainaut), le 19 février 1799, a publié, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Grétry (*voyez* ce nom) sur la place de l'université de Liége, en 1842, une monographie intitulée simplement Grétry ; Liége, 1842, gr. in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages, ornée du portrait de l'artiste célèbre.

**VAN MALDEGHEM** (Robert-Julien), né en 1810, à Denterghem, village de la Flandre occidentale, fut admis au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, en 1835, et apprit l'harmonie et le contrepoint sous la direction de l'auteur de cette Biographie. D'une intelligence médiocre en général, il ne comprenait que la musique. En 1837, il obtint au concours le second prix de composition en partage avec *Joseph Batta;* en 1838, le premier prix lui fut décerné. Beaucoup plus habile que lui dans les choses de la vie, son frère, professeur de langues à Bruxelles, se chargea alors de le diriger. Devenu organiste à l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, Robert Van Maldeghem montra peu de capacité dans cette position et s'en retira bientôt après. Il s'est livré plus tard à des recherches sur l'ancienne musique et a recueilli des documents intéressants pour l'histoire de cet art en Italie.

**VAN MALDERE** (Pierre) (1), compositeur et violoniste, naquit à Bruxelles, le 13 mai 1724. Ayant été admis parmi les enfants de chœur de la chapelle royale, il y prit les leçons de violon et de composition du maître de chapelle Croes, puis il reçut sa nomination de second violon de la musique du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Ce prince, qui aimait le talent de Van Maldere, le nomma premier violon de sa chapelle, le 13 août 1755, et celui-ci reçut dans le même temps un engagement de premier violon à l'orchestre du théâtre royal, considéré alors comme un des meilleurs de l'Europe. Il obtint, au mois de novembre 1758, le titre de valet de chambre du prince Charles, donna sa démission de la place de premier violon de la chapelle et fut remplacé dans cet emploi par son frère aîné Guillaume Van Maldere. En 1761, il eut un congé du prince et fit un voyage à Paris, où il publia des symphonies et fit représenter, le 18 février 1762, au théâtre de la Comédie italienne, *la Bagarre*, opéra-comique qui ne réussit pas, quoique la musique eût été applaudie. De retour à Bruxelles dans la même année, il y reprit ses emplois et les conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 3 novembre 1768. Le prince Charles de Lorraine lui fit faire des obsèques magnifiques, le 16 du même mois, à Saint-

(1) Gerber et tous ses copistes donnent à tort le prénom de *Paul* à Van Maldere. Tous les faits de ma notice sont puisés dans les registres de l'état civil de Bruxelles et aux archives du royaume.

Jacques-sur Caudenberg. Van Maldere a publié à Bruxelles, en 1757, six quatuors pour deux violons, alto et basse, dont le troisième (en *fa*) et le cinquième (en *ré*) sont remarquables, pour leur temps, par l'élégance de la mélodie. En 1759, il fit paraître dans la même ville six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors. Pendant son séjour à Paris, il fit paraître : Six symphonies, dédiées au duc d'Antin; Paris, de la Chevardière; Six symphonies (sans dédicace), op. IV; Paris, Venier; Six symphonies, dédiées au prince Charles de Lorraine; Paris, Venier; *Sei sonate a tre, due violini e basso*, dédiées à Mgr le duc de Montmorency; Paris, de la Chevardière, œuvre d'un grand mérite signé *Pietro Van Maldere*. Ces symphonies, dont la publication a précédé celle des ouvrages de Haydn, ont eu beaucoup de réputation non-seulement à Bruxelles et à Paris, mais en Allemagne. La première du second œuvre (en *sol* mineur) est remplie de traits heureux qu'on entendrait encore avec plaisir.

Après la mort de ce musicien distingué, son frère lui succéda en qualité de premier violon du théâtre royal.

**VANNACCI** (Pierre), né à Livourne, en 1777, reçut dès l'âge de sept ans des leçons de Cherubini, à Florence, pour le chant et pour le piano; Giuliani fut son maître de violon. De retour à Livourne, il étudia les règles de l'accompagnement et du contrepoint sous le maître de chapelle Checchi. Il vivait encore à Livourne, en 1819, comme professeur de chant et de piano, et s'était fait connaître avantageusement par des sonates pour piano et violon, et pour piano seul, ainsi que par des morceaux de musique d'église, des cantates, et l'opéra *Angelica a Medoro*.

**VANNARETTI** (le P. François), moine de Mont-Cassin, naquit à Naples, et vécut à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, en qualité de maître de chapelle du cardinal Rappaccioli. Il s'est fait connaître par plusieurs œuvres de musique d'église, au nombre desquelles on remarque : 1° *Messe e Salmi concertati a tre voci*, op. 5; Naples, J. Ricci, 1653. 2° *Litania della Beata Virgine con le antifone a 3, 4, 5, 6, 7 a 8 voci; Roma, Amadeo Belmonte*, 1668, in-4°.

**VANNEO** (Étienne), moine de l'ordre de Saint-Augustin, au couvent d'Ascoli, naquit à Recanati, dans la Marche d'Ancône, en 1493, car il a terminé son traité de musique par ces mots : *Contrapuncti liber tertius fœliciter explicit, Asculi, die 26 mensis Augusti, anno salutis 1531, ætatis autem meæ anno trigesimo octavo, ad Dei gloriam, amen.* Ses grandes connaissances dans la musique le firent nommer maître de chapelle (*Chori moderator*) de son couvent. Vanneo écrivit en langue italienne un traité de musique en trois livres qui fut achevé, comme on vient de le voir, en 1531, et que Vincent Rossetti de Vérone traduisit en latin. Cette traduction seule a été imprimée sous ce titre singulier : *Recanetum de Musica aurea a Magistro Stephano Vanneo Recinensi eremita augustiniano in Asculana ecclesia chori moderator nuper editum* (1), *et solerti studio enucleatum, Vincentio Rossæto Veronensi interprete; Romæ apud Valerium Doricum Brixiensem, anno Virginei partus* 1533, in-fol. de quatre-vingt-douze feuillets chiffrés. Cet ouvrage, un des plus rares de son espèce, est aussi un des meilleurs traités de musique de l'époque où il parut. Vanneo y traite de cet art sous le rapport de la pratique, et s'y livre beaucoup moins que ses contemporains à des spéculations de théorie. Le premier livre est relatif au plain-chant, à la solmisation, et à la tonalité; le second, où l'on trouve un traité complet de l'ancien système de musique mesurée, renferme des tables bien faites des proportions, prolations et modes. Le troisième est, pour le temps où l'ouvrage fut écrit, un bon traité de contrepoint. Les chapitres 36 et 37 de ce troisième livre sont très-curieux; ils fournissent la preuve de l'erreur de quelques musiciens qui se persuadent que l'emploi du dièse dans le plain-chant ne s'est introduit que par corruption dans les temps modernes.

**VANNINI** (Le P. Bernardino), moine de l'ordre des Camaldules, vécut au milieu du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, dans l'État romain. On connaît de sa composition : *Mottetti a otto voci ed anche Litanie per le processioni*; Roma, Amadeo Belmonte, 1666, in-4°.

**VANNINI** (Élie), né d'une famille juive, fit abjuration dans sa jeunesse, et entra dans l'ordre des carmes au couvent de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Au nombre de ses compositions, on remarque : 1° *Litanie della Beata Virgine a 4, 5 e 6 voci*, op. 2; Bologne, Pierre Monti, 1692, in-4°. 2° *Salmi di Compietà a 2, 3 e 4 voci con-*

(1) Les mots *nuper editum* semblent indiquer une publication récente du livre original; mais cet ouvrage est inconnu, et je pense qu'il n'en existe pas d'édition imprimée. Ces mots s'appliquent sans doute au travail manuscrit de Vanneo.

*certati con violini*, op. 5; Bologne, Marino Silvani, 1699, in-4°.

**VAN OS** (Albert), facteur d'orgues hollandais, vécut et travailla à Flessingue (Zélande) vers la fin du dix-septième siècle. En relevant le vieil orgue de l'église Saint-Nicolas d'Utrecht, il trouva sur le grand sommier la date de 1120. Cet orgue avait un clavier de pédales; ce qui prouve que l'invention attribuée à Bernard Mured est beaucoup plus ancienne (voyez Hess, *Korte schets van de allereeste uitvinding en verdere voortgang der orgelen*, p. 24. *Voyez* aussi la notice Lootens).

**VAN PETEGHEM** (1), famille flamande de facteurs d'orgues dont les ouvrages ont été estimés dans le dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième.

Van Peteghem (Pierre), chef de cette famille, naquit à Wetteren (Flandre orientale), vers 1690. En 1702, Forceville, le meilleur facteur belge de cette époque, étant allé construire un nouvel instrument dans ce bourg, Pierre Van Peteghem, encore enfant, suivit ses travaux avec attention et s'attacha à lui. Conduit à Bruxelles, il travailla pendant plusieurs années dans les ateliers de ce facteur, et apprit de lui ce qu'on appelait alors *les secrets du métier*. Après la mort de Forceville, Van Peteghem continua de travailler pour le compte de sa veuve, puis il alla établir des ateliers à Gand. Il habita cette ville depuis 1733 jusqu'en 1787, où il mourut à l'âge d'environ quatre-vingt-dix-sept ans. Le nombre des instruments qu'il construisit dans sa longue carrière est considérable.

Égide-François Van Peteghem, fils aîné du précédent, naquit à Gand postérieurement à 1733, et y mourut en 1796. Il prit une grande part aux travaux de son père, ainsi que *Lambert-Benoît Van Peteghem*, deuxième fils de *Pierre*, qui mourut à Gand en 1807.

Pierre-François Van Peteghem, fils d'*Égide-François*, né à Gand le 1er août 1764, s'attacha d'abord à la facture des orgues et s'y distingua jusqu'en 1797; mais s'étant marié alors, il se livra aux affaires d'un autre genre de commerce.

Pierre-Charles Van Peteghem, fils aîné de *Lambert-Benoît*, naquit à Gand et y mourut célibataire, sans laisser de traces de ses travaux. Il en fut de même de Lambert-Corneille, deuxième fils de *Lambert-Benoît*, né à Gand en 1779.

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. le chevalier Xavier Van Elewyck des renseignements d'après lesquels cette notice a été rédigée.

Pierre Van Peteghem, troisième fils du même, né à Gand le 15 janvier 1792, exerça la profession de facteur d'orgues jusqu'en 1857; puis il céda la continuation de ses affaires à son fils Maximilien.

Maximilien Van Peteghem, né à Gand le 11 décembre 1811, commença son apprentissage de la facture des orgues en 1836, sous la direction de son père, et travailla d'après l'ancien système qui avait été celui de tous les instruments construits par les membres de sa famille. En 1849, il établit à Lille une succursale de sa maison, qu'il transporta à Saint-Omer (Pas-de-Calais) en 1857. Depuis cette dernière époque, M. Van Peteghem a modifié ses procédés de facture par l'imitation de quelques-uns des perfectionnements modernes. Il s'occupe spécialement de la réparation des anciens instruments.

**VAN SWIETEN** (Godefroid, baron), fils de Gérard Van Swieten, commentateur de Boerhave, naquit à Leyde, en 1734, et fit ses études à l'Université de cette ville. Ayant suivi son père à Vienne, il y obtint les titres de conseiller et de conservateur de la Bibliothèque impériale. Il mourut à Vienne, le 29 mars 1803. Lorsqu'il prit le grade de docteur à l'Université de Leyde, il publia une thèse intitulée : *Dissertatio sistens musicæ in medicinam influxum et utilitatem*, Lugduni Batavorum, 1773, in-4°. Amateur de musique distingué, il a laissé en manuscrit différentes compositions connues en Allemagne.

**VARENIUS** (Alain), écrivain né à Montauban, dans la seconde moitié du quinzième siècle, s'est fait connaître par un livre devenu fort rare, qui a pour titre : *Dialogus de Harmonia ejusque elementis*, Parisiis, apud Robertum Stephanum, 1503, in-8°.

**VARESE** (Fabio), directeur du chœur de l'église de la Passion, à Milan, vécut vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Cansonette a 3 voci*, Milan, 1592.

**VARGAS** (D.-Urban DE) fut maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Le 20 juin 1651, il reçut sa nomination pour occuper le même emploi à la cathédrale de Burgos, avec le canonicat qui y était attaché. On ne trouve pas, dans les actes capitulaires de cette église, la date de la mort de ce maître, mais il est vraisemblable qu'il décéda en 1654, car, dans cette même année, D. François Samaniego fut son successeur. Vargas a écrit beaucoup de musique d'église qui se trouve en manuscrit dans les églises de Valence et de

Burgos. M. Eslava en a tiré le psaume *Voce mea ad Dominum*, à huit voix, qu'il a publié dans la *Lira sacra hispana* (tome I[er] de la première série des compositeurs du dix-septième siècle). Ce savant éditeur et compositeur dit qu'on trouve dans les archives de la Seu de Saragosse le psaume *Quicunque*, de la composition de Vargas, accompagné d'une lettre imprimée, extrêmement curieuse, dans laquelle sont expliqués le plan et la structure de cet ouvrage. M. Eslava ajoute que la musique de Vargas révèle le génie et la facilité d'écrire.

**VARNEY** (Pierre-Joseph-Alphonse), né à Paris le 1[er] décembre 1811, étudia, dès son enfance, la musique et le violon. Le 1[er] février 1832, il fut admis au Conservatoire de cette ville et fit, pendant trois ans, des études de composition, sous la direction de Reicha. Il sortit de cette école le 22 mai 1835 pour se rendre à Gand, où il était appelé comme chef d'orchestre du théâtre. Après avoir rempli ces fonctions pendant deux ans, il fut attaché à divers théâtres des départements. De retour à Paris, il fut nommé chef d'orchestre du *Théâtre historique*, à l'époque de sa création, et resta plusieurs années dans cette situation. En 1851 il passa au *Théâtre-Lyrique*. Le changement de direction de ce théâtre, en 1852, fut cause que M. Varney en sortit pour retourner à Gand, où il dirigea l'orchestre pendant l'année théâtrale de 1853. En 1855, il était à La Haye, où il remplissait les mêmes fonctions. De là, il passa au théâtre des Arts, à Rouen, en 1856, et dans l'année suivante, Offenbach lui confia la direction de l'orchestre du théâtre des Bouffes-Parisiens, à Paris. Enfin, M. Varney est devenu lui-même directeur de ce théâtre au mois de février 1862. Les compositions dramatiques de cet artiste sont celles-ci : 1° *Atala*, sorte d'oratorio-cantate avec chœurs, exécuté au *Théâtre historique*, au mois d'août 1848. 2° *Le Moulin joli*, opéra comique en un acte, au *Théâtre de la Gaîeté*, en septembre 1849. 3° *La Quittance de minuit*, opéra comique en un acte, au *Théâtre des Variétés*, janvier 1852. 4° *La Ferme de Kilmoor*, opéra comique en deux actes, au *Théâtre-Lyrique*, octobre 1852. 5° *L'Opéra au camp*, en un acte, au théâtre de l'*Opéra-Comique*, 13 août 1854. 6° *La Polka des sabots*, opérette en un acte, au *Théâtre des Bouffes*, 28 octobre 1859. 7° *Une fin de bail*, opérette en un acte, au même théâtre, 28 février 1862.

**VAROTI** (Michel), compositeur, né à Novare, dans la première moitié du seizième siècle, a écrit particulièrement pour l'église. Ses productions connues sont celles-ci 1° *Misse a 6 voci*, Venise, 1565, in-4°. 2° *Missa de Trinitate a 8 voci*, ibid., 1565, in-4°. 3° *Cantiones sacræ in omnes anni festivitates*, ibid., 1568. 4° *Himni a 5 voci*, ibid., 1568. 5° *Misse a 6 et 8 voci, libro primo*; ibid., 1563, in-4°. 6° *Misse a 2, 5 e 6 voci*, Milano, 1588, in-4°.

**VATER** (J.-C.), *cantor* à Crœlpa, près de Saalfeld, actuellement vivant (1864) et d'un âge avancé, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Methodisch-praktische Anleitung zum Notensingen für Lehrer und Schüler in Burger- und Landschulen sowohl als auch für den Privatunterricht* (Introduction méthodique et pratique au chant noté, etc.), Erfurt, Keyzer, 1821, in-8° de soixante-cinq pages; ouvrage mal digéré qui ne justifie pas son épithète de *méthodique*. 2° *Praktische Elementarschule des Claviers und Fortepiano's*, etc. (École élémentaire et pratique du clavecin et du piano, etc.), *ibid.*, 1827, in-4°. 3° Sonatine pour piano seul, Erfurt, Suppus. 4° Six variations pour piano, *ibid.* 5° Six chants faciles avec accompagnement de piano, *ibid.*

**VATRI** (René) naquit à Reims, le 21 octobre 1697. Après avoir commencé ses études au collége de sa ville natale, et les avoir achevées dans un séminaire de Paris, il obtint un canonicat à Saint-Étienne-des-Grès, puis fut principal du collége de Reims à Paris, rédacteur du *Journal des savants*, et membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Frappé d'apoplexie, en 1754, il perdit ses facultés intellectuelles, languit pendant seize années, et mourut le 16 décembre 1769, à l'âge de soixante-treize ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque deux mémoires *Sur les avantages que la tragédie ancienne retirait de ses chœurs*, et *sur la récitation des tragédies anciennes*, insérés dans la collection de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (t. VIII, p. 199-224).

**VASQUEZ.** *voyez* **VAZQUEZ.**

**VAUCANSON** (Jacques DE), célèbre mécanicien, naquit à Grenoble, le 24 février 1709. Arrivé jeune à Paris, il s'y livra à l'étude des sciences, puis fixa sur lui l'attention publique par des pièces de mécanique où le génie d'invention brillait au plus haut degré, telles qu'un automate qui jouait de la flûte, des canards qui mangeaient et digéraient, des machines à tisser la soie, la chaîne sans fin connue sous son nom, etc. Le cardinal de Fleury le nomma inspecteur des manufactures de Lyon, et l'Académie royale des sciences de

Paris l'admit au nombre de ses membres. Il mourut le 21 novembre 1782, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans. L'automate flûteur de Vaucanson faisait résonner l'instrument par le souffle qui s'échappait de ses lèvres. Il a publié la description du mécanisme de cette ingénieuse machine acoustique, sous ce titre : *Le mécanisme du flûteur automate, avec la description d'un canard artificiel, et aussi celle d'une figure jouant du tambourin et de la flûte;* Paris, Guérin, 1738, in-4° de vingt-quatre pages. Cette description a été reproduite dans l'Encyclopédie de d'Alembert et de Diderot, à l'article *Androgyne*. Elle a été traduite en anglais par Desaguliers, chapelain du prince de Galles, avec ce titre : *An account of the mecanism of an Automaton, or image playing on the german-flute;* Londres, T. Parker, in-4° de vingt-quatre pages. On en trouve aussi une traduction allemande dans le Magasin de Hambourg (t. II, p. 1-24).

**VAUPULLAIRE**, musicien français ou belge, fut vraisemblablement chantre de quelque église au commencement du seizième siècle. Son nom ne se trouve dans aucun des recueils imprimés par Tylman Susato, par les autres imprimeurs de musique d'Anvers, par Attaingnant et par Jacques Moderne. Il n'est connu que par une messe à quatre voix, intitulée *Christus resurgens*, qui existe dans un manuscrit (n° 5, in-fol. m°) de la Bibliothèque de Cambrai, et dont M. de Coussemaker a publié le *Sanctus* en partition (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, n° 1).

**VAUQUET** (Nicolas), né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de l'église collégiale de Saint-Benoît, à Paris. En 1588, il obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en Normandie, le premier prix de l'orgue d'argent, pour la composition du motet *Dum aurora*, qu'il traita *du deuxième ton par bécare*. Il eut pour concurrent Daniel Guichart (*voyez* ce nom), qui, sur le même chant, écrivit son motet *du deuxième ton par bémol*.

**VAUSSENVILLE.** *Voyez* **ROBERGER DE VAUSSENVILLE (LE).**

**VAVASSEUR** (Nicolas LE), maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Lisieux, et ensuite organiste de l'église Saint-Pierre de Caen, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer des *Canons à deux, trois, quatre, cinq et six voix;* Paris, Ballard, 1648, in-4°.

**VAYER (LA MOTTE LE),** *voyez* **MOTHE LE VAYER** (François DE LA).

**VAZQUEZ** (D. Joan), maître de chapelle de la cathédrale de Burgos, dans les premières années du seizième siècle, a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de motets, et une grande quantité de *Vilhancicos* ou chants de Noël. On en trouve quelques-uns dans la *Silva de Sirenas*, de Henri de Valderavano, imprimée à Burgos, par Didier-Fernandez de Cordoue, 1542, in-fol.

**VECCHI** (Horace) (1). Suivant la chronique de Spaccini, Vecchi était âgé de cinquante-quatre ans lorsqu'il mourut en 1605, d'où il suit qu'il était né en 1551. On n'a aucun renseignement authentique sur les premières années de la vie de cet artiste : on sait seulement qu'il était ecclésiastique et conséquemment qu'il avait étudié dans un séminaire. On sait aussi que son maître de musique fut un moine servite de Modène, nommé Salvator Essenga, dont il existe un livre de *Madrigali* à quatre voix, imprimé à Venise par Antoine Gardane, en 1566. Dans ce même livre se trouve (p. 7) un madrigal de Vecchi, qui est vraisemblablement sa première composition. Tiraboschi a tiré des actes du chapitre de Correggio la preuve que Vecchi obtint un canonicat le 15 octobre 1586 dans la cathédrale de cette ville, et qu'il fut élevé à la dignité d'archidiacre le 29 juillet 1591. Il jouissait déjà alors d'une grande estime pour ses connaissance dans le plain-chant, car Angelo Gardano, éditeur du Graduel romain publié à Venise, en 1591, dit, dans la préface, que le chant de cette édition a été revu et corrigé par une commission instituée par l'autorité ecclésiastique et composée de Gabrieli (Jean), organiste de Saint-Marc de Venise, de maître Louis Balbi, directeur du chœur de l'église Saint-Antoine, à Padoue, et d'Horace Vecchi de Modène, chanoine de Correggio (2). Le désir

(1) M. Angelo Catelani (voyez ce nom) a donné, dans la *Gazzetta musicale di Milano*, une excellente monographie d'Horace Vecchi, dont il y a des tirés à part intitulés *Della Vita e delle Opere di Orazio Vecchi*, Milano, *Tito, di Gio-Ricordi* (s. d.); in-8° de 56 pages, avec 3 pages in-4° de musique. Pour la notice de cette édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai puisé aux mêmes sources que M. Catelani ; mais le cadre de cette notice ne m'a pas permis d'entrer dans les discussions et dans les développements auxquels il s'est livré. J'ai emprunté à M. Catelani les titres exacts des œuvres de Vecchi, que je n'avais trouvés qu'en abrégé dans les catalogues.

(2) Quod quidem Graduale Romanum a multis præstantibus et primariis Italiæ viris musica præditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis, revisum fuit, et in primis a R. D. Gabriele in ecclesia D. Marci Venetiarum organico, a R. D. Magistro Lodovico Balbo in Ecclesia

de mettre son talent en évidence dans un milieu plus vaste et plus animé que la petite ville de Correggio décida Vecchi à s'éloigner de celle-ci, après qu'il eut été élevé à la dignité d'archidiacre et à se fixer à Modène. Dès le commencement de 1595, il était déjà établi dans cette capitale du duché, car Spaccini rapporte que le 5 février de la même année, il fut frappé d'un coup de stylet par un inconnu; mais, garanti par ses vêtements, il ne fut pas blessé (1). La cause de cet événement n'a pas été sue. Il paraît au surplus que Vecchi était d'humeur querelleuse; car la même chronique nous apprend qu'il eut dans la même année une vive contestation avec certain personnage qui courtisait la femme de son frère, Girolamo Vecchi, et dans la chaleur de la dispute, il reçut deux coups de couteau à la tête, dont il guérit heureusement. Plus bizarre et plaisante fut la contestation qu'il eut le 21 mai 1596 avec l'organiste de l'église Saint-Augustin, à Modène, pendant qu'on célébrait la messe solennellement. Vecchi chantait accompagné par l'orgue : dans un certain endroit, il prétendit chanter seul et que l'orgue fît silence; l'organiste, au contraire, voulait que ce fût le chanteur qui se tût et le laissâ jouer. Alors commença une lutte ridicule entre eux; car Vecchi éleva de plus en plus la voix pour faire dominer son chant, tandis que l'organiste ajoutait à chaque instant de nouveaux jeux pour étouffer la sonorité de l'organe du chanteur. Cette lutte devint à la fin si grotesque, que les fidèles éclatèrent de rire, ce qui causa un grand scandale.

La longue absence de Vecchi fut cause que le vice-roi de Reggio lui ôta son canonicat, suivant un acte authentique du 27 avril 1595, cité par Tiraboschi; mais il en trouva bientôt la compensation dans la place de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il obtint le 26 octobre 1596, après la mort de Guido Ferarri. Dans l'année suivante, il fit un voyage à Venise avec le comte Monteceuculli, pour y publier quelques-unes de ses compositions, notamment *l'Amfiparnasso*, dont il sera parlé plus loin. En 1598, il ajouta aux avantages dont il jouissait la place de maître de chapelle de la cour et de professeur de musique des jeunes princes, avec un traitement annuel de quatre-vingts écus. On voit dans la chronique de Spaccini que, le 11 février et le 9 du même mois 1602, il y eut de grandes mascarades imaginées par lui et pour lesquelles il avait composé de la musique. En 1603, l'ambassadeur de l'empereur, qui était alors à Modène, obtint pour Vecchi du conseil de la commune une pension de cent livres par an, sous la condition qu'il continuerait de résider dans la ville et d'y exercer ses talents. Il est vraisemblable que ce fut au même ambassadeur qu'il fut redevable de l'honneur qu'il eut d'être appelé à la cour de l'empereur Rodolphe, ainsi qu'on le voit par son épitaphe, dans laquelle on voit aussi que le prince Octave Farnèse, duc de Parme, et l'archiduc Ferdinand lui donnèrent des témoignages de haute considération. Sur la demande du roi de Pologne, Vecchi écrivit quelques pièces de musique qu'il lui envoya, et reçut en récompense une belle médaille du poids de vingt-deux écus qu'il légua par son testament à un ami nommé Jean-Antoine Zanotti. Au mois d'octobre 1604, il eut le désagrément de se voir enlever la place de maître de chapelle de la cathédrale par les intrigues et l'ingratitude de son élève Geminiano Capilupi, à qui elle fut donnée (*voyez* Capilupi). Le chagrin que Vecchi en eut paraît avoir été la cause principale de sa mort. Il décéda le 19 septembre 1604, à l'âge de cinquante ans, laissant ce qu'il possédait à ses frères Jérôme et Louis Vecchi, à l'exception de ses livres, tableaux précieux et d'une collection de portraits de musiciens célèbres de son temps qu'il avait fait peindre par d'habiles artistes et qu'il laissa à son neveu-Pierre-Jean Ingona, sous la condition qu'il donnerait à ses enfants le nom d'*Horace* et leur ferait étudier la musique. L'évêque de Modène envoya complimenter la famille de Vecchi à l'occasion de sa mort, en annonçant son intention de faire au défunt des obsèques magnifiques à ses dépens; mais elles n'eurent pas lieu, parce que Vecchi avait ordonné par son testament qu'on l'inhumât sans pompe. Deux ans après, on lui éleva un beau monument qui avait été fait à Reggio par le sculpteur Pacchioni, et l'on y mit cette épitaphe :

D. O. M.

*Horatius Vecchius, qui novis tum*
*musicis, tum poeticis rebus inveniendis*
*ita floruit. ut omnia*
*omnium tempor. ingenia faci-*
*le superarit, hoc tumulo*

D. Antonii Patavini musices moderatore, et a R. D. Horatio de Vecchiis Mutinensis canonico Corrigiensi, a quibus omnibus conjunctim et separatim summo studio ac diligentia correctam fuit et emendatum.

(1) A hore 22. tu data una stilettada a Horatio Vecchio, musico eccellente di questi tempi, non s'è saputo da chi, et non ebbe male.

*Quiescens excitatricem expectat tubam.*
*Hic Octavio Farnesio, archiduci Q. Ferdinando Austriæ carissimus, cum armoniam primus comicæ facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit : tandem, pluribus in ecclesiis sacris choris præfectus, et a Radulfo imp. accersitus, ingravescente jam ætati recusato munere, serᵐⁱ duci cæsari estensi, propria in patria inserviens, angelicis concentibus præficiendus decessit.*
*Anno M. DC. V. die XIX. men. februari.*

Comme tous les maîtres de son temps, Vecchi écrivit des messes, des motets, des madrigaux à cinq et six voix, des canzonettes et dialogues à l'imitation de Croce et do Gastoldi ; mais l'ouvrage qui a rendu sa réputation populaire est une sorte de comédie en musique intitulée : ***L'Amfiparnasso, commedia harmonica,*** qui fut représentée à Modène, en 1594, et publiée à Venise trois ans après. Suivant Muratori (1), les premiers essais de Vecchi auraient précédé à Venise ceux qui furent faits à Florence vers le même temps pour la création de l'opéra sérieux (*voyez* Peri et Caccini), et cette invention immortaliserait à jamais son nom. L'opinion de ce savant n'a pour base qu'un passage de l'épitaphe rapportée ci-dessus, On y lit : ***Qui harmoniam primus comicæ facultati conjunxit, at totum terrarum orbem in sui admirationem traxit.*** Vecchi dit aussi dans la préface de son ouvrage : « Cette réunion de » comédie et de musique n'ayant pas été faite » par d'autres, que je sache, ni peut-être ja» mais imaginée, il sera facile d'y ajouter » beaucoup de choses pour lui donner la per» fection; si je ne suis pas loué de l'inven» tion, au moins n'en pourrai-je être » blâmé (2). La plupart des auteurs, trompés par ces assertions, ont agité la priorité d'invention du style dramatique entre Vecchi et les musiciens de Florence et de Rome. Il y a ici deux choses à examiner, savoir, le fait en lui-même, et la nature de l'ouvrage du maître de chapelle de Modène. En ce qui touche l'application de la musique à la comédie, sans parler du *Sacrifizio* de Beccari, mis en musique par Alphonse Della Viola, et représenté en 1555, dont le genre n'est pas bien déterminé, on voit dans la ***Drammaturgia*** d'Allacci que la comédie pastorale en musique ***I Pazzi amanti*** fut représentée dans le palais du prince Grimani, à Venise, le 25 avril 1569 (1). Vecchi s'est donc trompé lorsqu'il a cru avoir été le premier qui fit l'application de la musique à la comédie. A l'égard du style, il n'y aucun rapport entre la musique de ***l'Amfiparnasso*** et celle des drames de Peri, de Caccini, ni même d'Emilio del Cavaliere. Ceux-ci paraissent véritablement les inventeurs du style récitatif, tandis que Vecchi n'a fait qu'une application du genre madrigalesque à l'action comique. On peut comprendre quelle est la conception de cet ouvrage par l'analyse d'une scène où le vieux Pantalon querelle son valet Pirolin (petit Pierre), en patois bergamasque. Ce valet gourmand, au lieu de se rendre à l'appel de son maître, lui répond de loin avec la bouche pleine des larcins qu'il a faits à la cuisine. Pantalon a beau crier : « Holà, Pirolin ! où » es-tu? Pirolin! Pirolin! Pirolin! ah! vo» leur! que fais-tu à la cuisine? » — Pirolin répond : « Je m'emplis l'estomac avec des » oiseaux qui chantaient naguère : ***Piripipi,*** » ***cucurucu!*** » Eh bien, au lieu de deux interlocuteurs pour chanter cette scène bouffonne, Vecchi se sert, comme dans tout le reste de la pièce, d'un chœur composé de voix de soprano, de contralto, de ténor et de basse, qui dit alternativement les paroles des deux personnages. Lors même qu'un seul personnage est en scène, ce n'est ni on air, ni un récitatif qu'il chante, c'est un morceau à cinq voix qui se fait entendre sur les paroles que le poëte a mises dans sa bouche. Il y a loin de cette absurde conception, née de l'habitude du chant d'ensemble usité depuis plusieurs siècles, à la véritable création du chant dramatique, dont l'origine se trouve dans l'*Euridice* et dans la *Dafne*. *L'Amfiparnasso* n'est pas une véritable comédie; cette vérité me paraît hors de contestation; mais on ne peut méconnaître le caractère comique de plusieurs situations ; caractère qui disparaît par le chant collectif de Vecchi. Doué de hardiesse dans quelques-unes de ses conceptions, ce mu-

(1) *Della perfetta poesia*, L. III, C. 4, t. 34.

(2) Non essendo questo accopiamento di comedia e di musica piu stato fatto, ch' io mi sappia, da altri, e forse non immaginato, sarà facile aggiungere molte cose per dargli perfezione; ed io dovrò essere se non lodato, almeno non biasimato dell' invenzione.

(1) Edition de Venise, 1755, p. 610.

sicien distingué en a manqué ici, et n'a compris le personnage comique que comme le chœur de la tragédie des anciens. M. Catelani a employé dix-sept pages de son intéressante notice à la discussion de la nature de *l'Amfiparnasso* : je regrette de ne pouvoir reproduire ici son érudite étude.

Les premières éditions des compositions d'Horace Vecchi n'ont point été connues jusqu'à ce jour; les plus anciennes indiquent des réimpressions. En voici la liste : 1° *Canzonette di Oratio Vecchi da Modena. Libro primo, a quattro voci. Novamento ristampate; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1580, in-4°. Ce recueil contient vingt-deux pièces. Cette édition est la deuxième : la dédicace au comte Mario Bevilacqua n'est pas datée. Il y a des exemplaires qui portent la date de Venise, 1581, et dont la même dédicace est datée du 30 septembre : je ne crois pas à la réalité d'une édition nouvelle dans ces exemplaires; suivant mon opinion, il n'y a eu qu'un changement de frontispice; sorte d'artifice très-commun alors. L'édition sortie des presses du même éditeur en 1585, considérée par M. Catelani comme la quatrième, me paraît être la troisième. 2° *Canzonette di etc. Libro secondo, a quattro voci. Novamente poste in luce*; ibid., 1580, in-4°. Ce recueil contient vingt et une pièces. La seconde édition, publiée par le même, est datée de 1582 : j'en connais une autre de 1586. 3° *Canzonette di etc. Libro terzo, a quattro voci. Novamente poste in luce*; ibid., 1585, in-4°. C'est la première édition. La deuxième a paru à Milan, chez Simon Zini, en 1586, et Gardane en a donné une troisième à Venise, en 1593. 4° *Canzonette di etc. Libro quarto a 4 voci; Novamente posto in luce*; ibid., 1590, in-4°. Il y en a une autre édition de Nuremberg, chez Gerlach, en 1594, et une troisième de Venise, 1608, in-4°. Les quatre livres de ces canzonettes ont été réunis et publiés à Nuremberg, chez Catherine Gerlach, en 1601. Pierre Phalèse, d'Anvers, en a donné aussi une édition sous ce titre : *Canzonette a 4 voci di Orazio Vecchi, con aggiunta di altri a 5, 4 e 3 voci del medesimo, nuovamente ristampate ed in un corpo ridotte*, 1611, in-4° obl. Il y a quatre-vingt-sept pièces dans ce recueil; elles sont suivies d'une *aggiunta* qui contient onze pièces, et d'une fantaisie à quatre instruments par le même auteur. Valentin Haussmann a donné une collection choisie des chansons à quatre voix de Vecchi, avec des paroles allemandes; ce recueil est intitulé : *Drey Classes der vierstimmigen Canzonetten, mit Unterlegung teutscher Text in Truck geben*; Nuremberg, 1601, in-4°. Pierre Negander, cantor à Géra, a donné aussi une traduction allemande des dernières chansons de Vecchi, sous ce titre : *XXIV ausserlesene vierstimmige Canzonetten mit schœnen teutschen Spræchen und Texten*; Géra, 1614, in-4°. 5° *Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi novamente stampate. Libro primo; in Venetia appresso Angelo Gardano*, 1587, in-4°. Il y a vingt et une pièces dans ce recueil : l'épître dédicatoire à Marc-Antoine Gonzaga, primicier de Mantoue, est datée de Correggio, le 15 octobre de cette année. 6° *Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi novamente stampati. Libro primo*; ibid., 1583, in-4°. Une seconde édition de ce recueil, qui contient dix-sept madrigaux, a été publiée à Milan, chez Tini, en 1588, et Gardane en a donné une troisième à Venise, en 1591. 7° *Madrigali a cinque voci di etc. novamente stampati. Libro primo*; ibid., 1589, in-4°. 8° *Madrigali a sei voci di etc. Libro secondo, con alcuni a sette, otto, nono et dieci novamente stampati*; ibid., 1591, in-4°. 9° *Selva di varie ricreatione di etc. nella quale si contingono varij soggetti, a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9, et a 10 voci, cioè Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto-amoroso, con una Battaglia a diece* (sic) *nel fine, et accomodatovi la intavolatura di liuto alle Arie, ai Balli, et alle canzonette; Novamente composte, et date in luce*; ibid., 1590. 10° *Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi et di Geminiano Capi-Lupi da Modona. Novamente poste in luce*; ibid., 1597. Ces canzonettes ont été réimprimées dans la même année, à Nuremberg, in-4°, chez Gerlach. Valentin Hausmann en a donné une traduction allemande, dans la même ville, en 1608, in-4°. 11° *Canzonette a 3 voci*, lib. 2; Venise, Angelo Gardano, 1599, in-4°. Il y a une édition de ce livre publiée à Milan, en 1611. 12° *Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis, Lamentationes, cum quattuor* (sic) *paribus vocibus; Venetiis apud Angelum Gardanum*, 1587. 13° *Motecta Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis, quaternis, quinis, senis et octonis vocibus, nunc primum in lucem edita. Serenissimo Principi Guglielmo Palatino Rheni comiti, et utriusque Bavariæ Duci etc. dicata*; ibid., 1590. Pierre Phalèse a donné une édition de ces

motets à Anvers, en 1608, in-4° obl. 14° *Sacrarum Cantionum* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*, lib. 2; *Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1597, in-4°. 15° *Cantiones sacræ* 6 *vocibus concinendæ*; Duaci, 1604, in-4°. On ne peut douter que ce recueil ne soit une réimpression. 16° *Convito Musicale di etc. a tre, quattro, cinque, sei, sette, et otto voci. Novamente composto, et dato in luce. Al Sereniss. Ferdinando Arciduca d'Austria, etc.; in Venetia appresso Angelo Gardano*, 1597. 17° *Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana concinuntur. Partim brevi stilo super plano cantu, partim proprium arte, ab Horatio Vecchio Mutinensi, Musices moderatore, apud Cæsarem Estensem Mutinæ Ducem, nuper elaborati. Cum quatuor vocibus. Nunc primum in lucem editi; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1604. 18° *Le Veglie de Siena ovvero I varij humori della musica moderna a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci; in Venetia, app. Ang. Gardano*, 1604, in-4°. Une autre édition de ces pièces a été publiée à Nuremberg, en 1605, in-4°, sous le titre de *Noctes ludicræ*. 19° *L'Amfiparnasso, comedia Harmonica d'Oratio Vecchi di Modena; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1597. Une seconde édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, *appresso Angelo Gardano et fratelli*, 1610. *L'Amfiparnasso* est divisé en trois actes, précédés d'un prologue, et chaque acte en plusieurs scènes. Les personnages sont : 1° *Pantalone*; 2° *Pedrolin*, son valet; 3° *Hortensia*, courtisane; 4° *Lelio*, amoureux de Nise; 5° *Nisa*; 6° *Le docteur Gratiano*; 7° *Lucio*, amoureux d'Isabelle; 8° *Isabella*; 9° *Le capitaine Cardon*, espagnol; 10° *Zane* (Jean), Bergamasque; 11° *Frulla*, valet de Lucio; 12° *Francatrippa*, valet de Pantalone; 13° Chœur de juifs, dans une maison voisine. J'ai mis en partition tout *l'Amfiparnasso*, d'après l'exemplaire de 1597, qui appartient à la Bibliothèque royale de Berlin. M. Catelani a joint à sa notice la partition de la première scène du deuxième acte, et Kiesewetter a publié le chœur des juifs travailleurs *Tik, Tak, Tok*, dans son livre de la *Destinée et nature de la musique mondaine*, etc. (Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesænges, etc.), n° 31. 20° *Horatii Vecchii Mutinensis Musicæ professoris celeberrimi Missarum senis et octonis vocibus. Liber primus. Per Paulum Brausium Mutinensem ejus discipulum amantissimum. Nunc primum in lucem editus; Venetiis, apud Angelum Gardanum et fratres*, 1607. Pierre Phalèse a réimprimé quelques-unes de ces messes dans le recueil intitulé : *Missæ senis et octonis vocibus ex celeberrimis auctoribus Horatio Vecchio aliisque collectæ; Antverpiæ*, 1612, in-4° obl. Les messes de Vecchi qui se trouvent dans cette collection sont : *Osculetur me*, et *Tu es Petrus*, à six, *In Resurrectione Domini*, à huit, et *Pro defunctis*, à huit. Cet ouvrage, ainsi que le suivant, ont été publiés, après la mort de Vecchi, d'après sa volonté exprimée dans son testament : Bravusi, son élève, fut chargé de ce soin. Il dédie ces ouvrages au conseil de la commune de Modène. Il dit, dans sa préface, qu'il est à regretter que la mort de Vecchi l'ait empêché de terminer un livre considérable qu'il avait entrepris et auquel il donnait le titre de *Poetica musicalis*. Il y expliquait avec clarté, dit Bravusi, tous les procédés de l'art de la composition, les formes nouvelles par lui-même inventées, l'usage régulier des consonnances et des dissonances, les licences, etc. Bravusi dit aussi que Vecchi a laissé en manuscrit des messes, des psaumes, des chants sacrés et profanes; mais, de tout cela, l'éditeur n'a publié que le premier livre des messes, et l'ouvrage suivant. 21° *Dialoghi a sette et otto voci. Del signor Horatio Vecchi da Modona. Da cantarsi, et concertarsi con ogni sorte di stromenti. Con la partitura delli Bassi continuati. Novamente stampati, et dati in luce; in Venetia, appresso Angelo Gardano et fratelli*. 1508.

La plupart des collections puisées dans les œuvres des musiciens les plus célèbres, et publiées à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième, contiennent des chansons ou des madrigaux de Vecchi; j'en ai trouvé particulièrement dans les recueils suivants : 1° *Sinfonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5 *e* 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e data in luce*; Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4°. 2° *Melodia Olimpica di diversi eccellentissimi musici*, etc.; *ibid.* 1594, in-4° obl. 3° *Il Lauro verde, madrigali a* 6 *voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, etc.; *ibid.*, 1591, in-4° obl. 4° *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi et posto in musica da altrettanti autori a* 6 *voci*; Venise, Gardane, 1596, in-4°; Anvers, P. Phalèse, 1601, in-4° obl.; *ibid.*, 1614, in-4° obl. 5° *Madrigali pastorali a* 6 *voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici*; Anvers, Phalèse, 1604, in-4° obl. 6° *De Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro di madrigali a* 5 *voci nuovamente composti et dati in*

*luce;* Venise, G. Vincenti, 1586, in-4°. 7° *Le Muse da diversi autori a 5 voci;* dans le cinquième livre; Venise, Gardane, 1575. 8° *Il Trionfo di Musica a 6 voci.* Lib. 1; Venise, Scotto, 1579. 9° *Gli Amorosi ardori a 5 voci;* Venise, Gardane, 1583. 10° *Spoglia amorosa a 5 voci;* ibid., 1592.

**VECCHI** (Orfeo), prêtre, et maître de chapelle de l'église Sainte-Marie della Scala, à Milan, naquit dans cette ville, vers 1540, et mourut en 1613. Il a publié vingt-quatre œuvres de messes, motets, psaumes et chansons depuis quatre jusqu'à huit voix. On a de sa composition, imprimé à Anvers : 1° *Cantiones sacræ sex vocum,* lib. 3, 1603, in-4°. 2° *Cantiones sacræ quinque vocum,* lib. 1, 1610, in-4°. 3° *Salmi intieri a cinque voci, che si cantano alli vespri nelle solennità de tutto l'anno, con doui* (sic) *Magnificat, Falsi Bordoni et le quattro Antifone par la Compietà. Nuovamente ristampati. In Milana appresso Filippo Lomazzo,* 1614, in-4°. 4° *Motectorum quæ in communi Sanctorum quatuor vocum conein. Liber primus. Mediolani, par Ang. Trabatina,* 1603. Les archives de musique de la cathédrale de Milan contiennent les ouvrages d'Orfeo Vecchi dont voici la liste : 1° Motets pour le commun des Saints, à quatre voix avec partition; 2° cinq livres de motets à cinq voix avec partition; 3° choix de madrigaux arrangés en motets à cinq voix; 4° trois livres de motets à six voix, dont le troisième avec partition; 5° sept psaumes à six voix avec basse continue; 6° un livre de messes à quatre voix; 7° un *idem* à cinq voix; 8° deux *idem* à cinq voix avec basse continue; 9° messes, motets, psaumes, magnificat et faux bourdons à huit; 10° vêpres entières à cinq voix avec basse continue; 11° *Magnificat* des huit tons et à versets avec basse continue; 12° faux-bourdons à quatre, cinq et huit voix avec *Magnificat* à quatre et cinq, et *Te Deum* avec basse continue; 13° Hymnes suivant l'usage romain avec les complies, les antiennes et les litanies à quatre avec basse; 14° Hymnes suivant le rit ambrosien avec basse.

**VECCHI** (Lorenzo), prêtre attaché à l'église métropolitaine de Bologne, et maître de chapelle, naquit dans cette ville, en 1566. Il a publié plusieurs œuvres de motets et de messes, qui ont été imprimés à Venise, chez Gardane, en 1605 et 1607, in-4°. Je ne connais que l'œuvre qui a pour titre : *Missæ a otto voci libro* 1°. Venise, Angelo Gardane, 1605, in-4°.

**VECOLI** (Pierre), compositeur, né à Lucques, vers le milieu du seizième siècle, fut attaché à la chapelle des ducs de Savoie. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a cinque voci,* Turin, 1581, in-4°.

**VECOLI** (Regolo), compositeur napolitain, né dans la première moitié du seizième siècle, paraît avoir vécu quelque temps à Lyon. Il a publié : 1° *Canzonette alla napoletana a* 3, 4, 5 et 6 *voci,* Venise, 1569, in-4°. 2° *Madrigali a* 5 *voci,* Lyon, Clément Baudin, 1577, in-4° obl.

**VEESENMEYER** (Georges), théologien allemand et savant littérateur, est mort à Ulm, le 6 avril 1833. Au nombre de ses écrits, on remarque une dissertation intitulée : *Versuch einer Geschichte des deutschen Kirchengesanges in der Ulmischen Kirche* (Essai d'une histoire du chant évangélique allemand dans l'église d'Ulm), Ulm, 1798, in-4° de douze pages.

**VEGGIO** (Claude), contrepointiste italien, vers le milieu du seizième siècle, a publié *Il primo libro di madrigali a 4 voci, con la gionta de sei altri di Arcadelt della misura a breve;* Venise, Jérôme Scotto, 1540, réimprimé dans la même ville en 1545, in-4° obl.

**VEICHTNER** (François-Adam), violoniste allemand et compositeur, naquit vraisemblablement en Prusse, vers 1745, et fut élève de François Benda, à Potsdam. Ayant été nommé maître de chapelle du duc de Courlande, il obtint ensuite un congé pour voyager en Italie, et brilla dans les concerts de Milan. De retour à Mittau, il y vécut jusqu'à l'époque de la dissolution de la chapelle du duc, puis se rendit à Pétersbourg, où il mourut. On a imprimé de sa composition : 1° Quatre symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux bassons et deux cors, op. 1, Leipsiek, Sommer (1770). 2° Symphonies russes à huit parties, Leipsiek, Hartknoch. 3° Concerto pour violon principal, violons, alto, basse continue et basse de *ripieno,* ib. (1771). 4° Trois quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 3, Pétersbourg (1802). 5° Vingt-quatre fantaisies pour violon et basse, op. 7, lib. 1 et 2, Leipsiek, Breitkopf et Hærtel. 6° Vingt-quatre sonates pour violon et basse, op. 8, liv. 1, 2, 3, 4, *ibid.* 7° Air russe varié, suivi d'un caprice, op. 9, *ibid.* Veichtner a laissé en manuscrit : 1° *La Transfiguration de Jésus-Christ,* oratorio à quatre voix et orchestre. 2° Hymne à Dieu, *idem.* 3° *Céphale et Procris,* cantate. 4° Deux divertissements pour orchestre complet.

**VEIT** (Wenzel-Henri), compositeur de l'époque actuelle, est né le 19 janvier 1806, à Kzepnitz, village de la Bohême. A six ans il reçut les premières leçons de piano du maître d'école du village; peu de temps après il fréquenta les cours du gymnase de Leitmeritz, et continua en même temps avec zèle l'étude de la musique. En 1821, son père l'envoya à l'université de Prague; mais ayant perdu ses parents, le jeune Veit se vit dans la nécessité d'abandonner ses études et de donner des leçons de musique pour vivre. Plus tard cependant il reprit ses cours de droit, et après avoir subi les examens, il entra dans la magistrature, en 1831. En 1841, il s'est fixé à Aix-la-Chapelle et y est devenu directeur de musique d'une société de chœur. On a gravé de sa composition, à Prague : 1° Quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 1 et 2. 2° Quatuors pour deux violons et deux violoncelles, op. 3, 4, 5, 7, 15. 3° Nocturne pour le piano, op. 6. 4° Polonaise *idem*, op. 11, 5° *Ave maris stella*, à trois voix et orchestre, op. 9. 6° Six quatuors pour quatre voix d'hommes, op. 12. 7° Plusieurs cahiers de chants avec accompagnement. Une ouverture de concert de sa composition a été exécutée à Prague en diverses circonstances, à Leipsick, en 1841, et à Cologne en 1844.

**VELASCO** (D. Francisco), musicien espagnol du seizième siècle, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Santiago, en 1578. Mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut au commencement de 1579. Ce maître a laissé en manuscrit des messes, des motets et des *villancicos* ou chants de Noël.

**VELASCO** (Nicolas-Diaz), musicien au service du roi d'Espagne Philippe IV, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un système de tablature pour la guitare, sous ce titre : *Nuevo modo de cifra para taner la guitarra con variedad y perfection*, etc., Naples, Égide Longo, 1640, in-4°.

**VELLA** (P. DA), violoniste et compositeur, né à Malte, vécut à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, et y publia : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1 (1768). 2° Six quatuors pour trois violons et basse.

**VELLUTI** (Jean-Baptiste), le dernier sopraniste célèbre de l'Italie, naquit à Monterone, dans la Marche d'Ancône, en 1781. Il était âgé de quatorze ans lorsque l'abbé Calpi, maître de chant à Ravenne, se chargea de son éducation musicale et le prit dans sa maison pour surveiller ses études. Après six années d'exercices de solfége et de vocalisation, Velluti commença sa carrière théâtrale, dans l'automne de 1800, à Forli, et la continua pendant deux ou trois ans sur les petits théâtres de la Romagne. Arrivé à Rome, au carnaval de 1805, il y fit admirer la beauté de sa voix et l'expression de son chant dans *la Selvaggia*, de Nicolini. Deux ans après, il retourna dans la même ville et se fit la réputation de premier chanteur de son époque dans le *Trajano*, du même compositeur. A l'automne de 1807, il fut appelé au théâtre Saint-Charles de Naples, et y fit une vive sensation. Pendant le carnaval et le carême de 1809, il brilla à *la Scala* de Milan, dans le *Coriolano*, de Nicolini, et dans l'*Ifigenia in Aulide*, de Federici. De là il alla à Turin, puis retourna à Milan, en 1810, et fut engagé pour le théâtre de Vienne, en 1812. De retour en Italie, il chanta à Venise avec un succès prodigieux, puis reparut à Milan, en 1814, dans le *Quinto Fabio* de Nicolini, avec la Correa et David. Dans les années 1825 et 1826, il chanta au théâtre du Roi, à Londres, et eut, pour chaque saison de cinq mois, un traitement de 2,300 livres sterling (environ 57 mille francs). En 1829, il fit un second voyage en Angleterre; mais sa voix ayant perdu son éclat, il n'y trouva pas d'engagement; depuis lors il s'est retiré dans sa patrie, où il est mort dans les premiers jours de février 1861, à l'âge de quatre-vingts ans.

**VENEGAS** (Louis), né à Hinestrosa, dans la Castille, a écrit un traité de tablature et de composition, intitulé : *Trattado de Cifra nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo, y contrapunto;* Alcala de Henarez, 1557, in-fol.

**VENERI** (Grégoire), compositeur, né à Rome, vers le milieu du seizième siècle, fit ses études musicales dans cette ville. Il s'est fait connaître par un œuvre qui a pour titre : *Armonia di Venere. Madrigali a* 5 *voci, ed in fine due*, con *un Eco a* 8 *voci; Bracciano, per Andrea Fei* (sans date).

**VENINI** (l'abbé François), né en 1738, sur les bords du lac de Como, près de cette ville, entra d'abord dans la congrégation des frères de la doctrine chrétienne, et enseigna les mathématiques à Parme dans leur Institut; mais il en sortit ensuite, et se rendit à Aix, où il fut attaché à l'évêché, en qualité d'abbé séculier. Les événements de la révolution ayant obligé Venini à retourner en Italie, il se fixa à Milan, et y fut nommé membre de l'Académie des sciences de l'Institut du

royaume d'Italie. Il mourut dans cette ville, en 1820, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. On a de ce savant un écrit intitulé : *Dissertazione sui principii dell' armonia musicale e poetica, e sulla loro applicazione alla teoria e alla pratica della versificazione italiana;* Parigi, Molini, 1784, gr. in-8° de cent soixante-cinq pages. Le même libraire a publié une deuxième édition de cet écrit, en 1798, sans nom de lieu et sans date, gr. in 8°. Ce bon ouvrage est divisé en cinq chapitres; les deux premiers ont été réimprimés dans les *Opuscoli scelti di Milano* (t. IX, p. 132-139), sous le titre : *Dell' armonia musicale.*

**VENOUSE** (le prince de). *Voyez* **GESUALDO** (CHARLES).

**VENSKY** (GEORGES), docteur en théologie et recteur à Bunzlau, naquit à Gommern (Saxe), au commencement du dix-huitième siècle. Amateur de musique distingué, il fut membre de la société de Mizler (voyez ce nom), et fournit à l'écrit périodique de celui-ci, intitulé *Bibliothèque musicale* (Musikalisch Bibliothek), deux dissertations concernant la musique et la notation des Hébreux t. III, p. 666-684).

**VENTO** (IVO DE), musicien espagnol, fut attaché au service du duc Guillaume de Bavière, et vécut à Munich, dans la seconde moitié du seizième siècle. Massimo Trojano dit (1) que cet artiste était troisième organiste de la cour de Bavière, en 1568, et qu'il alternait par semaine, pour son service, avec ses collègues *Giuseppe*, de Lucques, et Jean-Baptiste Marsolino. Il ne vivait plus en 1593, ou il avait obtenu sa retraite, car il ne figure plus dans l'état des artistes de la chapelle ducale de Munich dressé dans cette même année. Sa dernière publication est de 1591. Les œuvres connues d'Ivo de Vento sont : 1° *Cantiones sacræ seu Mottectæ quatuor vocum;* Munich, Adam Berg, 1569, in-4° obl. 2° *Latinæ Cantiones, quas vulgo Motecta vocant, quinque vocum, suavissima melodia, etiam instrumentis musicis attemperatæ; nunc primum in lucem editæ; Monachii, per Adamum Berg,* 1570, in-4° obl. 3° *Newe teutsche Lieder mit* 4, 5 *und* 6 *Stimmen;* Munich, Adam Berg, 1570, in-4° obl. 3° (*bis*) *Teutsche Lieder von 4 Stimmen, nebst zwey Dialogis, einem von 8 und den andern von 7 Stimmen* (Chansons allemandes à quatre voix, avec deux dialogues dont un à huit voix et l'autre à sept); *ibid.*, 1571, in-4° obl. 4° *Neue teutsche Lieder mit drey Stimmen, lieblich zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, agréables à chanter et à jouer sur toute espèce d'instruments); *ibid.*, 1572, in-4° obl. 6° *Neue teutsche Lieder mit drey Stimmen welche lieblich zu singen und auf allerley instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, lesquelles sont agréables à chanter et à jouer sur toutes sortes d'instruments); *ibid.*, 1573, in-4° obl. 7° *Mutetæ aliquot sacræ quatuor vocum, quæ cum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt;* ibid., 1574, in-4° obl. 8° *Teutsche Liedlein mit drey Stimmen zu singen und zu gebrauche auf allerley instrumenten* (Petites chansons allemandes à trois voix etc.); *ibid.*, 1576, in-4° obl. 9° Cinq motets, deux madrigaux, deux chansons françaises et quatre chansons allemandes, à cinq et à huit voix; *ibid.*, 1576, in-4° obl. 10° *Neue teutsche geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen, zu singen*, etc. (Nouvelles chansons allemandes, spirituelles et mondaines, pour chanter à cinq voix, etc.); *ibid.*, 1582, in-4° obl. 11° *Newe teutsche Lieder mit drey Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix); *ibid.*, 1591, in-4° obl.

**VENTO** (MATTHIAS), compositeur, né à Naples, en 1739, fit ses études musicales au conservatoire de Loreto, et commença sa réputation par les opéras suivants : 1° *Il Bacio.* 2° *La Conquista del Messico.* 3° *Demofoonte.* 4° *Sofonisba*, et 5° *La Vestale.* Appelé à Londres, en 1763, il y publia de la musique de clavecin et des canzonettes italiennes qui eurent du succès. En 1771, il écrivit *Artaserse*, pour la société harmonique (*Harmonic meeting*), établie en opposition à l'Opéra et dirigée par Giardini : cet ouvrage ne réussit pas. Vento gagnait beaucoup d'argent et vivait avec beaucoup de parcimonie, ce qui fit croire qu'il était riche; cependant lorsqu'il mourut, en 1777, on ne put rien trouver de ce qu'il avait amassé, et sa femme ainsi que sa mère n'eurent d'autre ressource, pour vivre, que le travail de leurs mains. On a gravé de la composition de Vento à Paris et à Londres : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1. 2° Six trios pour clavecin, op. 2. 3° Six sonates pour clavecin, op. 4. 4° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 5. 5° Six *idem*, op. 6. 6° Six *idem*, op. 7. 7° Six *idem*, op. 8. 8° Six *idem*, op. 9. 9° Six *idem*, op. 12. 10° Six can-

(1) *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati, etc.*, p. 66, Voyez TROJANO.

zonettes italiennes pour une et deux voix, op. 3. 11° Six *idem*. op. 10.

**VENTURELLI** (Joseph), compositeur et organiste, naquit à Rubiera dans le duché de Modène, en 1711, et mourut à Modène, le 31 mai 1775, à l'âge de soixante-quatre ans. Riccardo Broschi (voyez ce nom) avait été son maître de contrepoint. Devenu habile dans l'art d'écrire, Venturelli composa, à l'âge de vingt-deux ans, une messe à quatre voix avec instruments, qui fut exécutée en 1733 dans la cathédrale de Modène et commença sa réputation. Toutefois, plus savant musicien qu'homme de génie, il échoua bientôt après dans l'entreprise d'un *Stabat Mater* à trois voix avec instruments, qu'il croyait destiné à balancer la renommée de celui de Pergolèse et qui ne réussit pas; ce qui n'empêcha pas que le duc Rinaldo le chargea de mettre en musique *La Passione di Gesu Cristo*, de Métastase, à quatre voix et instruments. Cet ouvrage fut exécuté à la cour en 1735. En 1741, Venturelli fit représenter au théâtre de Modène l'opéra bouffe intitulé : *Il Matrimonio disgraziato*. Il y donna aussi, en 1755, *La Moglie alla moda*, intermède à deux personnages dans la forme alors en vogue. Cet artiste a laissé en manuscrit un grand nombre d'airs écrits pour être introduits dans divers opéras, beaucoup de psaumes, Hymnes, *Tantum ergo*, motets, messes, cantates, symphonies et concertos pour divers instruments. En 1774, un an avant sa mort, il voulut tenter un nouvel essai de lutte avec le génie de Pergolèse, et écrivit un second *Stabat Mater* à trois voix et instruments, qui fut plus malheureux encore que le premier.

**VENUA** (Frédéric-Marc-Antoine), violoniste et compositeur, né à Paris en 1788, d'une famille italienne, commença l'étude de la musique dès ses premières années. En 1800, il fut admis au Conservatoire de cette ville comme élève de Baillot, pour le violon. Le départ de cet artiste célèbre pour la Russie ayant laissé son élève abandonné à lui-même, les parents de M. Venua profitèrent des relations rétablies entre la France et l'Angleterre par la courte paix d'Amiens, et allèrent se fixer à Londres en 1803. Leur fils y reçut des leçons de composition de son compatriote Lanza (voyez ce nom), et eut quelques conseils de Winter. Devenu chef d'orchestre pour les ballets au théâtre du Roi, à Londres, M. Venua fut chargé de la composition de la musique des pièces de ce genre et resta en possession de cet emploi pendant une longue suite d'années. Au nombre de ses ouvrages, on remarque le ballet de *Flore et Zéphire* (de Didelot), qui fut joué à l'Opéra de Paris en 1816, et obtint un succès de vogue pendant plusieurs années. M. Venua n'a cessé d'habiter Londres pendant environ soixante ans et y a joui de beaucoup d'estime.

**VÉNY** (Auguste), né le 30 septembre 1801 à Méru (département de l'Oise), fut admis au Conservatoire de Paris, le 12 avril 1816, comme élève de M. Vogt pour le hautbois, et fit, sous la direction de M. Barbereau, des études de contrepoint et de fugue. En 1818, il obtint au concours le second prix de hautbois; le premier ne lui fut pas décerné, quoiqu'il soit resté dans la classe de son professeur jusqu'en 1823. En 1810, il entra à l'orchestre de l'Opéra italien en qualité de second hautbois, et en 1822 il passa à celui de l'Opéra dans la même position : il y resta jusqu'en 1842, où il prit sa retraite. Cet artiste s'est particulièrement distingué par la manière de jouer le cor anglais, dont il avait fait une étude spéciale. On a de lui deux livres de mélanges pour hautbois et piano concertants, sous le titre de *Souvenirs des Bouffes*; Paris, Henri Lemoine. Il a publié aussi une *Fantaisie pour hautbois et piano sur des thèmes de Richard*, ibid.; *Fantaisie sur le Roi d'Yvetot*; Paris, Meissonnier; et *Fantaisie pour hautbois ou cor anglais et piano sur les thèmes de Régine*; Paris, Brandus.

**VERACINI** (Antoine), violoniste, né à Florence, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° *Sonate a tre, due violini e violone, o arciliuto col basso continuo per l'organo*, op. 1, Florence, 1692; cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam chez Roger, in-4° obl. 2° *Sonate da Chiesa a violino e violoncello o basso continuo*, op. 2; Amsterdam, Roger. 3° *Sonate da camera a due violini e violone, o arciliuto col basso continuo per cembalo*, op. 3, ibid.

**VERACINI** (François-Marie), neveu du précédent et son élève, fut considéré en Italie comme le plus habile violoniste de son temps, après la mort de Corelli. Il naquit à Florence vers l'année 1685. A l'âge de vingt-neuf ans, il se rendit à Venise et s'y fit entendre avec un si brillant succès, que Tartini, désespérant de lutter contre lui avec quelque avantage, se retira à Ancône, pour s'y livrer à de nouvelles études (voyez Tartini). Dans la même année (1714), Veracini fit un premier voyage à Londres et y joua dans les entr'actes de l'Opéra. Il y fit la plus vive sensation, et y vécut pendant

deux ans considéré comme un prodige d'habileté. Arrivé à Dresde en 1720, il obtint les titres de compositeur et de virtuose de la musique particulière du roi de Pologne. Malheureusement son orgueil, égal à son talent, blessa dans plusieurs occasions l'amour-propre des artistes de cette musique, particulièrement de Pisendel, maître de concerts du roi. Celui-ci résolut de se venger, et fit étudier avec soin un de ses concertos par un des plus médiocres violonistes de l'orchestre, jusqu'à ce qu'il le jouât parfaitement; puis, suivant l'usage de cette époque, il porta, devant le roi, le défi à Veracini de jouer ce concerto à première vue. Le virtuose se tira honorablement de cette épreuve, mais le ripiéniste le joua après lui avec la sûreté et le fini qu'on ne peut avoir dans un solo qu'après l'avoir étudié. L'humiliation que Veracini en éprouva fut si vive, qu'il tomba sérieusement malade. Dans un accès de de fièvre chaude, il se jeta par la fenêtre de sa chambre, le 13 août 1722, et fut assez heureux pour ne se casser que la jambe. Après sa guérison, il s'éloigna de Dresde, et se rendit à Prague, où il entra au service du comte de Kinsky. Après un long séjour en Bohême, il alla de nouveau en Angleterre, et donna des concerts à Londres, en 1736; mais il n'y eut pas le même succès. On lui trouva le style vieux, et la comparaison de son talent avec celui de Geminiani ne lui fut pas favorable. De retour en Italie, en 1747, il se retira près de Pise, dans une modeste demeure, et y mourut vers 1750. On a gravé à Dresde et à Amsterdam deux recueils de douze sonates pour violon et basse de sa composition. Il a laissé aussi en manuscrit quelques concertos, et des symphonies pour deux violons, viole, violoncelle et basse continue pour le clavecin.

**VERBONNET**, musicien vraisemblablement belge, de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, fut élève de Jean Okeghem, ainsi que nous l'apprennent ces vers de Guillaume Crétin (*voyez* OKEGHEM), dont Guillaume Crespel a fait une déploration en musique :

> Agricola, Verbonnet, Prioris,
> Josquin Desprez, Gaspar, Brumel, Compère,
> Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
> Mais composez ung *Ne recorderis*,
> Pour lamenter nostre maistre et bon père.

Le nom de Verbonnet ne serait connu que par ces vers, et l'on ne saurait rien de son mérite, si un morceau de sa composition, à quatre voix, n'avait été conservé dans le rarissime recueil qui a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum, etc... à sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-8° obl.

**VERDELOT** (PHILIPPE), compositeur belge, né vers la fin du quinzième siècle, avait déjà de la célébrité en Italie, dès 1526, puisque, dans cette même année, parut à Rome, chez Jacques Junte, un recueil dont il sera parlé plus loin, lequel contient un motet à quatre voix de cet artiste. En France, il était également renommé avant 1530, car Pierre Attaingnant mit à cette époque quelques-unes des compositions de Verdelot dans ses recueils de motets et de chansons des plus célèbres musiciens qui vécurent sous le règne de François I[er]. On n'a que des renseignements insuffisants sur les emplois de ce musicien, jusqu'au moment où cette notice est écrite. M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco, etc.*, t. II, p. 31) dit qu'il a trouvé son nom dans la liste des simples chanteurs de la cathédrale de Venise. Suivant Vasari (Vie des peintres), Verdelot aurait été maître de chapelle de la seigneurie de Venise; mais il ne le fut jamais. Guicciardini le place, dans sa *Description des Pays-Bas*, au nombre des artistes belges qui avaient cessé de vivre en 1567. Verdelot a vécu à Florence, au moins pendant un certain temps, car Cosme Bartoli dit de lui, dans ses *Ragionamenti academici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (lib. III, fol. 36) : « ... Et » déjà vous savez qu'à Florence Verdelot était » mon grand ami. Je désirerais dire de lui, si » je n'étais retenu par l'amitié qui nous unis- » sait, qu'il y eut, comme véritablement il » y a, une infinité de ses compositions de mu- » sique qui, aujourd'hui encore, font naître » l'admiration des compositeurs les plus expé- » rimentés (1). » Mais si le séjour de Verdelot à Florence, vers 1530-1540, n'est pas douteux, il n'en est pas de même à l'égard de la position qu'il y occupa. On ne trouve aucune mention de lui dans les livres de Poccianti et de Negri sur les écrivains florentins. Zarlino, Pierre Ponzio et Vincent Galileo ne parlent de Verdelot qu'avec la plus grande estime; ce dernier lui donne la qualification d'*excellent*, dans son *Fronimo*, et y reproduit deux morceaux tirés de ses œuvres et ar-

(1) ..... Et già sapete che in Firenze Verdelotto era mio amicissimo del quale io ardirei di dire, se io non avessi rispetto alla amicitia, che havevano insieme, che ci fussino, come in vero ci sono, infiniti composizioni di musica, che ancor hoggi fanno maravigliere i più giudiziosi compositori che ci sieno.

rangés en tablature de luth; mais aucun de ces auteurs ne fournit de renseignements sur la situation dans laquelle vécut en Italie le célèbre musicien belge.

Les recueils de compositions de cet artiste sont devenus fort rares, et ce qu'on en trouve est presque toujours incomplet de quelque voix, quoiqu'il en ait été fait de nombreuses éditions qui prouvent la vogue dont ces ouvrages ent joui, et l'usage universel qu'on en a fait. Il existe, sans aucun doute, des éditions des madrigaux à quatre ou cinq voix de Verdelot antérieures à 1536, mais on n'en trouve de trace dans aucun catalogue venu à ma connaissance. L'existence de ces éditions est démontrée par un livre de tablature de luth qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne et qui a pour titre : *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel liuto, intavolati per Messer Adriano, novamente stampato;* sans nom de ville, mais avec la date de 1536 et les initiales O. S. M. (*Octavien Scotto de Monza*, imprimeur de musique à Venise. *Voyez* Scotto). Il est évident que cette tablature n'a été faite qu'après la publication des madrigaux de Verdelot, pour les voix. Les plus anciennes éditions connues aujourd'hui sont celles-ci : 1° *Verdelotto, Madrigali à 4 voci. In Venetia, par Ottaviano Scotto,* 1537, in-4° obl. (on en trouve un exemplaire à la bibliothèque du Conservatoire de Bologne). 2° *Il secondo libro de Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano* (Willaert) *et di Constantio Festa.* Sans nom de lieu, 1537. Ce recueil contient vingt-cinq madrigaux. Il est à la Bibliothèque royale de Munich. 3° *Il terzo libro di Madrigali di Verdelotto.* Sans nom de lieu, 1537 (à la même bibliothèque). 4° *Dei Madrigali di Verdelotto et d'altri autori a cinque voci libro secondo.* Sans nom de lieu, 1538 (vingt-deux madrigaux. A la même bibliothèque). Bien que ces recueils soient sans nom de ville, les caractères de musique sont évidemment ceux dont s'est servi à Venise Ottaviano Scotto, et l'on ne peut douter qu'ils ne soient sortis de ses presses. 5° *Verdelot. La piu divina et piu bella musica, che se udisse giamai delli presenti Madrigali a sei voci. Composti per lo eccellentissimo Verdelot, et altri musici, non più stampati, et con ogni diligentia corretti. Novamente posti in luce.* 1541. *Venetiis, apud Ant. Gardane,* petit in-4° obl. (trente et un madrigaux). 6° *Le dotte et eccellentissime compositioni dei Madrigali di Verdelot, a cinque voci, et da diversi perfettissimi musici fatte. Novamente ristampate, et con ogni diligentia corrette. Excudebat Venetiie, apud Ant. Gardane,* 1541, petit in-4° obl. (quarante-trois madrigaux). 7° *Di Verdelot tutti li Madrigali del primo et secondo libro, a quattro voci. Novamente ristampati, et da molti errori emendati. Con la giunta dei Madrigali a cinque voci del medesimo autore. Aggiuntovi ancora altri Madrigali novamente composti da Messer Adriano* (Willaert); *et de altri eccellentissimi musici. Venetiis, apud Antonium Gardane,* 1541. Petit in-4° obl. (soixante-huit madrigaux). Une autre édition des deux premiers livres de madrigaux à quatre voix de Verdelot avec les madrigaux à cinq voix avait été publiée en 1540 chez Jérôme Scotto, à Venise, sous un titre exactement semblable. 8° *Verdelot. A quattro voci. Venetiis, apud Ant. Gardane,* 1541. Petit in-4° obl. (trente-six madrigaux; c'est un choix de pièces des deux premiers livres à quatre voix). 9° *Madrigali di diversi autori. Venetia appresso Antonio Gardane,* 1546, petit in-4° obl. Ce recueil n'est qu'une nouvelle édition du n° 5, quoique l'imprimeur n'ait pas mis au frontispice *nuovamente ristampati.* Le même éditeur en a donné une troisième édition en 1561, in-4° obl. Antoine Gardane a donné aussi de nouvelles éditions des deux premiers livres de madrigaux à quatre voix de Verdelot, en 1556 et 1560. Il y a enfin une édition des mêmes livres réunis sous ce titre : *Tutti li Madrigali del Verdelot a 4 voci, corretti da Claudio da Corregio. Venetia, presso Claudio da Correggio,* 1566, in-4°. 10° *Philippi Verdeloti Electiones diversorum Mottettorum distinctæ quatuor vocibus, nunc primum in lucem misæ. Et quorundam musicantium aliorum Meditationes musices dulcissimæ. Venetiis, apud Antonium Gardanum,* 1549, in-4° obl. Ce recueil de motets de Verdelot est le seul que je connaisse, quoiqu'il en ait écrit un grand nombre répandus dans les recueils publiés en France, en Belgique, en Italie et en Allemagne. Parmi ces recueils, on remarque ceux-ci : 1° *Motetti del Fiore. Primus Liber cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento,* 1532, in-4°. — 2° Idem. *Liber secundus quatuor vocibus.* Sans nom de lieu et sans date (Lyon, Jacques Moderne, 1535). — 3° *Liber primus, quinque et viginti musicales quatuor vocum Motetos complectitur. Parisiis, apud Petrum Attaingnant,* 1534. — 4° *Liber secundus :*

*quatuor et viginti musicales quatuor vocum Motetos habet;* ibid., 1534. — 5° *Liber tertius viginti musicales quinque, sex vel octo vocum motetos habet;* ibid., 1534. — 6° *Liber quartus : XXIX musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet;* ibid., 1534. — 7° *Liber decimus : Passiones Dominica in Ramis palmarum, veneris sancte; nec non lectiones feriarum quiute, sexta ac sabbati hebdomade soncte;* ibid., 1534. — 8° *Liber undecimus. XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos;* ibid., 1534. — 9° *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum,* etc.; *Norimbergæ, arte Hieronymi Graphei,* 1537. — 10° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus. D. Georgio Forstero selectore Imprimebat Patreius Norimbergæ,* 1540. — 11° *Evangelia Dominicorum fastorum dierum musicis numeris pulcherrime comprahensa et ornata. Tomi sex. Noribergæ in officina Johannis Montani et Ulrici Neuberi,* 1554, in-4° obl. — 12° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum;* ibid., 1553, *Tomi quatuor.* — 13° *La neufvième livre auquel sont contenues trente et huyt chansons musicales à quatre parties nouvellemant imprimées, à Paris, par Pierre Attaignant,* 1529, in-8° obl. La collection de musique d'anciens auteurs en partition qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, sous le nom de *Collection Eler*, renferme un motet à cinq voix du même auteur (*Si bona suscepimus*), et le canon à huit voix : *Qui dira la peina.* On trouve des messes de Verdelot dans le volume 38ᵉ des archives de la chapelle pontificale de Rome, en manuscrit. Un motet à quatre voix de ce musicien (*Tanto tempora vobiscum*) est contenu dans un beau manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, coté 124. On trouve aussi le nom de Verdelot avec son prénom dans une collection qui a pour titre : *Le dixiesme livre des chansons à quatre parties contenant la bataille de Clément Jannequin, avecq la cinquiesme partie de Philippe Verdelot si placet, et deux chasses de lièvre à quatre parties et le chant des oiseaux à trois.* Imprimées à Anvers par Tilman Susato, imprimeur et correcteur de musique, demeurant auprès de la Nouvelle Bourse, l'an 1545, in-4°. Une messe de Verdelot à quatre voix, intitulée *Philomena*, se trouve dans un recueil qui a pour titre : *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis authoribus excellentissimis noviter in unum congestus. Venetiis, apud Hieronymum Scotum,* 1544.

**VERDI** (Joseph), compositeur dramatique, est né le 9 octobre 1814, à Busseto, bourg du duché de Parme, à six lieues environ de cette ville, et autant de Plaisance. Un organiste de cette localité, nommé *Provesi*, lui donna les premières leçons de musique et l'initia aux éléments de l'harmonie. Après quelques années employées en essais de composition, où son instinct avait plus de part que l'insuffisant enseignement de son professeur, Verdi comprit la nécessité d'une instruction plus solide, dont il n'espérait trouver la source que dans une grande ville; mais né d'une famille peu aisée, il ne pouvait obtenir d'elle les ressources nécessaires pour y vivre pendant le temps de ses études. Cependant il touchait à sa dix-neuvième année, et il n'y avait pas de temps à perdre pour atteindre son but. Ce fut alors qu'un de ses concitoyens, M. Antonio Barezzi, persuadé qu'il y avait dans ce jeune homme une célébrité future, lui offrit de pourvoir à son entretien jusqu'au moment où lui-même se créerait des moyens d'existence par son talent. Touché de cette offre généreuse, Verdi accepta avec reconnaissance et se rendit à Milan, où il arriva dans l'été de 1833. Il s'était proposé d'entrer au Conservatoire de cette ville; mais il n'y fut pas admis. On a pris plus tard occasion de cette circonstance pour faire une de ces sorties si fréquentes contre les conservatoires et les écoles; car cette niaiserie est un des lieux communs de la critique vulgaire. Ceux qui ont intenté ce procès au Conservatoire de Milan ignorent que son chef était alors Francesco Basili, un des derniers maîtres produits par la grande école du dix-huitième siècle, et artiste de grande valeur (*voyez* Basili). Il est à peu près certain que Basili chercha dans l'aspect de Verdi quelque indication de ses facultés d'artiste; car c'est par là qu'un chef d'école peut, dans la plupart des cas, apprécier les chances d'avenir d'un élève aspirant : or pour quiconque a vu l'auteur de *Rigoletto* et d'*il Trovatore*, ou seulement son portrait, il est évident que jamais physionomie de compositeur ne fut moins révélatrice du talent. Cet extérieur glacé, cette impassibilité des traits et de l'attitude, ces lèvres minces, cet ensemble d'acier, peuvent bien indiquer l'intelligence; un diplomate pourrait être caché là-dessous; mais personne n'y pourrait découvrir ces mouvements passionnés de l'âme qui, seuls, président à la

création des belles œuvres du plus émouvant des arts. N'ayant pas été reçu dans les classes d'harmonie et de composition du Conservatoire, Verdi choisit pour maître Lavigna (*voyez* ce nom), alors *maestro al cembalo* du théâtre de *la Scala*. Comme la plupart des maîtres de cette époque, Lavigna avait une méthode d'enseignement toute pratique : il faisait écrire par son élève des morceaux sur divers sujets, et il se bornait à en corriger les fautes. Après trois années d'études de ce genre, Verdi écrivit de la musique de piano, des marches et pas redoublés pour musique militaire, des ouvertures (*sinfonie*), des sérénades, des cantates, des morceaux de chant, un *Stabat Mater* et quelques autres morceaux de musique religieuse : tout cela est resté inédit.

Le début de sa carrière de compositeur dramatique se fit le 17 novembre 1839, au théâtre de la Scala de Milan, par *Oberto conte di San Bonifazio*, opéra rempli de réminiscences des ouvrages de Bellini, particulièrement de la *Norma*, et en général mal écrit, mais où il y avait quelques bonnes choses empreintes de caractère dramatique, entre autres un quatuor au second acte, qui décida le succès de l'ouvrage. Dans ce morceau même, il y a bien des maladresses d'écolier, par exemple des successions d'accords parfaits majeurs montant d'un degré, où se trouvent réunies toutes les fautes de tonalité qu'on puisse accumuler; mais le sentiment est énergique et l'effet scénique entraînant : il n'en faut pas davantage pour le public qui n'entend rien aux finesses de l'art. *Un Giorno di regno*, traduit du vaudeville français *Le faux Stanislas*, fut le second opéra écrit par Verdi. Représenté au théâtre de *la Scala*, au mois de décembre 1840, il tomba et ne fut donné qu'une fois. Le correspondant de la *Gazette générale de musique de Leipsick*, rendant un compte sommaire de cet ouvrage, le définit un *bazar de réminiscences*. Après le naufrage de cette partition, Verdi éprouva un moment de découragement; cependant il accepta du poëte Solera le livret de *Nabucodonosor*, qui venait d'être refusé par *Nicolaï*, de Berlin, dont le *Templario* avait obtenu récemment de brillants succès à Turin, à Gênes et à Milan. Représenté au mois de mars 1842, *Nabucodonosor* répara brillamment l'échec d'*Un Giorno di regno* : il fut le premier fondement de la renommée de l'artiste. Un certain caractère grandiose se fait remarquer dans cet ouvrage. Quand je l'entendis à Paris, où Ronconi se montrait excellent dans le rôle principal, je crus à l'avenir du jeune compositeur, en dépit des réminiscences de formes et d'idées prises çà et là, surtout dans Rossini et Donizetti, et de certaines vulgarités dans les cabalettes. Les choses originales, véritablement trouvées, n'y sont pas abondantes; mais j'y trouvais assez d'heureux effets d'opposition de rhythmes et de coloris, pour espérer d'un compositeur de vingt-huit ans des conceptions plus complètes, lorsque l'expérience aurait développé, fortifié ses qualités personnelles. Après le *Nabucodonosor* vint l'opéra *I Lombardi alla prima Crociata*, représenté à Milan au mois de février 1843. Le succès eut encore plus d'éclat que celui de l'ouvrage précédent. Les mêmes qualités, les mêmes défauts s'y trouvent à peu près dans les mêmes proportions; cependant il y a dans les *Lombardi* quelques morceaux d'une touche plus ferme que dans l'autre, particulièrement le trio final *Qual voluttà trascorrere*, qui a toujours fait naître l'enthousiasme des spectateurs italiens. *L'Ernani*, qui succéda aux *Lombardi*, fut représenté à Venise, dans le mois de mars 1844. C'est un des ouvrages du maître travaillés avec les soins les plus minutieux et dans lesquels son intelligence de l'effet scénique s'est manifestée de la manière la plus évidente. Le charme y est absent, comme dans ses productions précédentes, mais la force dramatique n'y fait pas défaut; elle y tombe même dans l'exagération qui est inhérente à sa manière, et l'on y sent une certaine tendance violente et révolutionnaire qui répond à la disposition des esprits en Italie à l'époque où l'ouvrage fut produit. De là le succès général d'*Ernani* sur les scènes de la Péninsule; succès que cette partition ne trouva pas alors dans le reste de l'Europe.

Inférieur à l'*Ernani*, le drame musical *I due Foscari*, représenté au théâtre *Argentina* de Rome au mois de novembre 1844, fut froidement accueilli. Il se releva plus tard et fut joué sur la plupart des scènes italiennes, mais sans faire naître jamais de bien vives sympathies. Cet opéra fut, pour Verdi, le commencement d'une phase peu fortunée dans sa carrière dramatique, car il fut suivi de *Giovanna d'Arco*, joué à Milan, au mois de février 1845, et qui tomba; de l'*Alzira*, joué sans succès au théâtre *San Carlo* de Naples, dans la même année; de l'*Attila*, faible production donnée à Venise, au mois de mars 1846, et qui n'eut qu'une courte existence à la scène; de *Macbeth*, mauvais ouvrage écrit pour Florence, représenté au mois de mars

1847, et presque aussitôt oublié; enfin, d'*I Masnadieri*, partition écrite pour Londres, où elle fut mise en scène sans succès, au mois de juillet 1847. Après cette dernière chute, Verdi se rendit à Paris, où il était engagé pour arranger sa partition des *Lombardi* en opéra français; travail malheureux qui a donné pour résultat *Jérusalem*, joué à l'Opéra au mois de novembre de la même année, et dans lequel, dénaturant une de ses meilleures productions, transportant les morceaux de la situation pour laquelle ils avaient été faits dans d'autres où ils perdent leur signification, le compositeur a intercalé des choses prises dans d'autres partitions, ou des morceaux nouveaux. Au nombre de ces choses nouvelles est la scène monstrueuse et révoltante de la dégradation de Gaston par la main du bourreau, où se trouve un air mal fait, dépourvu d'art, dans lequel une longue phrase de peu de valeur est répétée trois fois de la même manière, en montant chaque fois d'un ton. Cette pauvreté de conception, condamnée dans les anciennes écoles d'Italie, était désignée autrefois par le nom de *rosalie*. Le professeur A. Basevi, qui connaît l'art et dont on ne peut méconnaître la bienveillance pour Verdi, a dit de cet ouvrage (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 131) : « Sous la forme de *Jérusalem*, les » *Lombardi* sont à peine reconnaissables, » ayant perdu leur fraîcheur et leur beauté. » Il en devait être ainsi quand on réfléchit » que, par la transformation opérée, les » pensées et les meilleures scènes sont » changées et altérées; que l'action est trans- » portée d'un climat sous un autre; que » beaucoup de bons morceaux ont disparu ou » sont mutilés; que quelques-uns ont été » privés de la vie et de l'énergie qui se trouve » dans d'autres; de telle sorte qu'il en résulte » un travail bouffi, décousu, et privé du co- » loris, qui est un des plus grands mérites des » *Lombardi* (1). » En dépit de ces défauts, auxquels j'en pourrais ajouter plusieurs autres, l'administration de l'Opéra fit un succès momentané à la triste conception de *Jérusalem*, et Verdi retourna en Italie. Il n'avait pas fini avec sa mauvaise veine théâtrale; car *Il Corsaro*, joué à Trieste au mois d'octobre 1848, fit un *fiasco*; la *Battaglia de Legnano*, représentée à Rome, au mois de janvier 1849, n'eut qu'un moment d'existence et tomba dans les autres villes; enfin *Stiffelio*, joué à Trieste au mois de novembre 1850, ne réussit pas. Avant ce dernier ouvrage, Verdi avait donné à Naples, au mois de décembre 1849, *Luisa Miller*, production supérieure à toutes celles qu'il avait mises en scène depuis 1844. On y trouve un quintette, à la fin du premier acte, qui est une des meilleures choses écrites par le compositeur. La partition de *Luisa Miller* est restée au nombre de ses succès en Italie.

L'année 1851 marqua une transformation dans la manière de Verdi et commença l'époque de sa popularité hors de sa patrie. Ce fut au mois de mars de cette année qu'il donna son *Rigoletto* à Venise. Il y a dans cet ouvrage des traits de mélodie mieux sentis que dans ses productions précédentes : je dis *des traits* parce que le sentiment de la mélodie pure n'est souvent que fugitif dans ses partitions; jamais il n'en fait la base d'un morceau entier. Sa phrase, en général, est courte; elle se complète par des procédés de facture ou par des lieux communs. Dans *Rigoletto* se rencontrent çà et là des phrases d'un bon sentiment. L'air de *Rigoletto* au second acte et le duo qui le suit ont le caractère dramatique, ainsi que le quatuor du troisième acte. Après *Rigoletto* vint *Il Trovatore*, représenté à Rome, dans le mois de janvier 1853. La scène du *Miserere* a fait la fortune de cet opéra; non que le *Miserere* en lui-même ait beaucoup de nouveauté, mais le caractère de la cantilène est touchant, et l'angoisse de Léonore est bien exprimée. Dans son ensemble, cette partition est fort inégale et l'on y sent des réminiscences de Bellini et de Donizetti. *La Traviata*, jouée à Venise, au mois de mars 1853, tomba le premier soir, se releva ensuite et finit par devenir en Italie un des ouvrages les plus populaires de Verdi. A l'étranger, il a moins réussi. *Les Vêpres siciliennes*, écrites pour l'Opéra de Paris, et représentées le 13 juin 1855, furent assez froidement accueillies. La partition est mieux écrite que la plupart des ouvrages du même auteur; l'instrumentation est brillante, mais l'inspiration manque presque partout. Du reste, en écrivant pour Paris, Verdi ne changea pas sa manière : *Les Vêpres sici-*

(1) Sotto le sembianze della *Jerusalem*, *I Lombardi* sono appena riconoscibili per la perduta loro freschezza ed avvenenza. E così doveva succedere quando si rifletta che, per la operata trasformazione, si mutarono ed alterarono i pensieri e le scene migliori; venne trasportata l'azione sotto un altro cielo; molti buoni pezzi disparvero o rimasero mutilati; ed alcuni furono privati di quella vita ed energia che trovasi negli altri; di modo che risultò un lavoro gonfio, sconnesso, e senza quel *colorito*, che forma il pregio maggiore de' *Lombardi*.

*liennes* ne sont qu'un médiocre opéra italien porté sur la scène française.

De retour en Italie après la représentation des *Vêpres siciliennes*, Verdi écrivit pour Venise *Simone Boccanegra*, dans lequel il tenta un essai de musique de *l'avenir*, à la manière allemande de *l'époque actuelle*, autant qu'en peut faire un Italien ; cette fantaisie ne lui réussit pas, car l'ouvrage tomba au théâtre de la Fenice, le 12 mars 1856; il ne fut pas mieux accueilli ailleurs, à l'exception de Naples, où il eut quelques représentations. Verdi refit ensuite son *Stiffelio* pour la foire de Rimini, sous le titre d'*Aroldo*. Du prêtre (*Stiffelio*), son poëte fit un guerrier (*Aroldo*), et la musique faite pour le premier s'adapta tout aussi bien à l'autre. Quelques morceaux de la première forme disparurent; d'autres furent modifiés, et le quatrième acte fut refait en entier. L'ouvrage ainsi façonné fut joué au mois d'août 1857. La présence du compositeur à la première représentation procura des applaudissements à cette deuxième édition de son œuvre : mais *Aroldo* ne parut dans aucune autre ville de l'Italie. *Un Ballo in masshera*, écrit pour Naples, en 1858, ne put y être représenté, par les empêchements de la censure. Cet ouvrage ne fut joué qu'en 1859, à Rome, au théâtre *Apollo*. La manière du compositeur s'y rapproche de *la Traviata*. En somme, la musique de cet opéra est inférieure à celle de *Rigoletto* et du *Trovatore*. Le dernier ouvrage de Verdi, jusqu'au moment où cette notice est écrite (1864), est *la Forza del destino*, composé pour Pétersbourg, et représenté sans succès en 1863. La cour de Russie se montra bienveillante et gracieuse pour le compositeur; mais il n'en fut pas de même du public et surtout des artistes, irrités par les brusqueries et le ton dédaigneux qui sont dans les habitudes du maître.

Quelle que soit l'opinion qu'on ait du talent de Verdi et de la valeur de ses productions, on ne peut méconnaître la popularité dont il jouit. Les circonstances lui ont été favorables, car, dans l'espace de vingt-cinq ans, il n'a pas rencontré dans sa patrie un artiste de mérite avec qui il eût quelque lutte à soutenir. M. Basevi a fait, dans son livre sur l'œuvre de Verdi, le compte des opéras écrits et représentés en Italie depuis 1842 jusqu'en 1857, c'est-à-dire, dans l'espace de quinze ans : il s'élève à *six cent quarante et un!* dont aucun n'a pu vivre et dont on ne sait plus même les titres. Verdi a triomphé sans combattre, si ce n'est contre l'opinion des connaisseurs, qui ne lui était pas favorable. Homme d'intelligence, il ne se mit pas en peine de l'opposition qu'il trouva de ce côté, et se dit que les gens de goût sont toujours en si petit nombre, qu'ils ne peuvent ni faire, ni empêcher le succès. Il avait jugé son époque et son pays (car c'est un penseur), et il comprit que le temps des conditions du beau dans l'art était passé. Celui des émotions nerveuses était venu : ce fut à elles qu'il s'adressa. L'examen attentif de ses partitions ne permet pas de doute à cet égard. Tout y est combiné pour l'effet, et presque toujours pour l'effet exagéré, violent, exubérant; l'unisson des voix, le staccato de l'orchestre; la fréquence des mutations de mouvements, les rhythmes pressés et persistants, les voix vibrantes et jetées dans leurs régions les plus élevées, les contrastes de coloris incessants, tout, dans cette musique, s'adresse aux sens. Rarement on y trouve quelque aliment pour l'élévation de la pensée; plus rarement encore pour le sentiment et la véritable expression. Verdi n'a été inventeur ni par l'idée, ni par la forme : son originalité consiste dans l'excès des moyens, lequel arrive au but qu'il se propose et souvent enlève l'auditoire.

Basevi, critique consciencieux, bienveillant, et dont les expressions laudatives pour l'auteur des *Lombardi* et du *Trovatore* sont souvent trop accentuées, distingue quatre manières dans l'œuvre du compositeur, et, à propos de la quatrième, il arrive à cette singulière conclusion : « Quant à ce qui est de l'art, je crois » que si Verdi, avec son quatrième style, s'efforçait de ne pas sacrifier la mélodie, mais, » l'associant mieux à l'harmonie, l'adaptant » avec plus de circonspection à la voix humaine, et faisant un meilleur emploi des divers instruments de l'orchestre, la rendait » plus agréable et expressive; si, outre cela, il » s'attachait à élargir les formes musicales, » sans négliger, mais cultivant avec amour le » récitatif, il couronnerait dignement son » œuvre (1). » S'il manque tout cela pour couronner cette œuvre, on voit ce qui reste, c'est ce

(1) Quanto è all'arte, io tengo che se il *Verdi*, con questo suo quarto stile, si sforzasse a non sacrificare punto la melodia, ma associandola meglio all' armonia, adattandola con più circospezione alla voce umana, facendo meglio spiccare i varj strumenti dell' orchestra, la rendesse più gradita ed espressiva; e che oltre a ciò ponesse ogni suo studio ad ingrandire *i quadri musicali*, senza trascurare, anzi coltivando con amore *il recitativo*, egli avrebbe coronato degnamente l'opera sua. (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, 1859, 1 vol. in-12, p. 283.)

que j'ai dit : des effets d'excitation nerveuse.

De notre temps, la popularité ne va guère sans la fortune : Verdi est un des exemples de cette association : il possède aujourd'hui de grands revenus et une propriété que son éditeur et ami, M. Léon Escudier, estime avoir une étendue de deux lieues (1). Outre cela, Verdi a enrichi les entrepreneurs de théâtres et ses éditeurs. Ne soyons donc pas étonnés si ceux-ci se sont crus obligés de me mandire et de m'insulter quand je n'ai pas partagé leur enthousiasme : leur reconnaissance ne pouvait moins faire. Verdi est membre de la chambre des députés du royaume d'Italie : il est décoré de plusieurs ordres. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'a nommé l'un de ses membres associés, en remplacement de Meyerbeer, décédé.

**VERDIGUIER** (Jean), né à Paris, le 11 avril 1778, entra au Conservatoire de cette ville à l'époque de sa création, et y devint élève de Gaviniés pour le violon. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de l'an VII (1799). Admis à l'orchestre de l'Opéra en 1804, il s'est retiré en 1830, après vingt-cinq ans de service. On a gravé sous son nom : 1° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1 ; Paris, Gambaro 2° Trois sonates pour le violon avec basse, op. 2 ; Paris, Sieber.

**VERDONCK** (Cornelius), compositeur belge, né à Turnhout, dans la Campine, en 1564, eut pour maître de contrepoint Severin Cornet, de Valenciennes. Doué d'un génie heureux pour la musique, sa réputation égala bientôt celle des plus habiles compositeurs de son temps. Il passa la plus grande partie de sa vie à Anvers, d'abord au service de Corneille de Prun, magistrat et trésorier de la ville, puis à celui de Jean-Charles de Cordes, gouverneur de Wichelen et de Cerscamp. A sa mort, arrivée le 4 juillet 1625, il fut enterré au couvent des Carmélites, et son dernier protecteur lui érigea un tombeau avec une épitaphe honorable. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Magnificat* 5 vocum ; Anvers, 1585. 2° *Poésies françaises de divers auteurs, mises en musique à cinq parties avec une chanson à dix ;* ibid , 1599, in-4°. 3° *Madrigali a 6 voci ;* ibid., 1603, in-4°. 4° *Madrigali a 6 voci, lib.* 2; ibid., 1604, in-4°, réimprimés dans la même année à Cologne, in-4°. 5° *Madrigali a 9 voci* ; Anvers, 1604, in-4°.

**VERDYEN** (Chrétien-Émile), actuellement (1864) capitaine au 11me régiment d'infanterie belge, né à Louvain, le 5 mai 1827, a commencé ses études musicales au Conservatoire de Liége et les a terminées au Conservatoire de Bruxelles. Cet amateur a écrit la musique des opéras intitulés : *Royal régiment ; Maître Pancrace*, joué à Ypres, le 17 janvier 1861 ; *le Fou du roi*, représenté au théâtre de Liége, le 22 mars 1858 ; *Baudouin Bras-de-fer*, en trois actes et cinq tableaux. On connaît aussi du capitaine Verdyen une messe solennelle à six voix, chœur et orchestre et des cantates de circonstance. Il a beaucoup contribué à la culture du chant en chœur dans son régiment.

**VERGILE** (Polydore), historien, né en 1470, à Urbino, embrassa l'état ecclésiastique, et enseigna les belles-lettres à Bologne. Chargé d'une mission en Angleterre par le pape Alexandre VI, il s'y rendit, et fut en grande faveur près des rois Henri VII et Henri VIII, qui lui accordèrent des bénéfices. L'affaiblissement de sa santé, après cinquante ans de séjour en Angleterre, lui fit désirer de retourner en Italie ; il en obtint la permission, en 1550, et se fixa dans sa ville natale, où il mourut le 18 avril 1555. Dans son traité *De inventoribus rerum*, dont les trois premiers livres parurent à Venise, en 1499, in 4°, et dont la première édition complète, en huit livres, fut publiée à Bâle, en 1521, in-folio, Polydore Vergile traite (chapitres XIV et XV du premier livre) de l'invention de la musique et de quelques instruments, entre autres de l'orgue ; mais ce qu'il en dit est de peu d'utilité pour l'histoire de l'art.

**VERHEYEN** (Pierre) (1), compositeur, né à Gand, en 1750, était fils d'un chantre de l'église Saint-Bavon. Léonard Boutmy (*voyez* ce nom), alors à Gand, lui donna les premières leçons de musique. Placé ensuite par son père dans une école à Maestricht pour y faire ses études, son penchant décidé pour l'art les lui fit négliger. De retour à Gand, il y reprit ses études musicales, puis il fut employé comme premier ténor à la cathédrale de Bruges, où il fit ses premiers essais dans la composition de plusieurs psaumes et d'une messe. Doué d'une bonne voix de ténor, il prit la résolution d'abandonner sa position peu avantageuse de la cathédrale de Bruges, pour suivre la carrière du théâtre comme chanteur et comme compositeur. Après avoir parcouru la Flandre, le Nord de la France et la Hollande, il fut at-

(1) *Mes Souvenirs*. Paris, 1863, p. 83.

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck des renseignements qui ont servi à la rédaction de cette notice.

taché par Witzthumb au théâtre de Bruxelles. Ce fut sous la direction de ce maître qu'il fit des études régulières d'harmonie et de composition, qu'il termina plus tard près de F. Krafft (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale de Gand, lorsque cet artiste célèbre l'eut fait engager comme ténor solo de cette église. Verheyen occupait cette position, en 1780, et avait aussi le titre de compositeur ordinaire de la musique du prince de Lohkowitz, évêque de Gand, ainsi qu'on le voit par le titre d'une espèce de cantate dont il avait composé la musique, pour la profession d'une religieuse du couvent de l'hôpital d'Audenarde. Vers le même temps, il se maria et accepta la place de chef d'orchestre à Maestricht. Revenu à Gand vers 1790, il y obtint la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Pharaïlde. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car les églises furent fermées après l'invasion de la Belgique par les armées françaises. Il embrassa alors avec ardeur les opinions révolutionnaires et se fit nommer, en 1793, organiste du *temple de la Raison*. Ce fut en cette qualité qu'il composa et dirigea l'exécution d'un *Hymne à l'Être suprême*. Cependant il connut bientôt les horreurs de la misère et fut obligé de solliciter un modeste emploi à la direction générale du département de l'Escaut : ce fut à cette époque qu'il écrivit la musique de l'Opéra flamand *De Jaght party van Hendrick IV* (La partie de chasse de Henri IV), l'opéra-comique français *le Jardin d'amour*, des pantomimes en plusieurs actes, qui furent représentées au théâtre de Gand, cinq quatuors pour des instruments à cordes, et environ cinquante romances, dont six ont été publiées en un cahier. Après que les églises eurent été rendues au culte catholique, Verheyen se remit à la composition de la musique sacrée et y déploya une prodigieuse activité. Un de ses plus beaux ouvrages en ce genre est la messe de *Requiem* qu'il écrivit à la demande de la Société des beaux-arts de Gand, pour le service funèbre que cette Société fit célébrer, en 1810, à la mémoire de Joseph Haydn. En 1816, la même Société ayant mis au concours la composition d'une cantate sur la bataille de Waterloo, le premier prix fut décerné *ex æquo* à Suremont d'Anvers et à Verheyen. Malheureusement les grands travaux de musique d'église de cet artiste ne lui rapportaient aucune indemnité ; il languissait dans le besoin et les secours qu'il recevait de la Société des beaux-arts étaient à peu près sa seule ressource. Le chagrin qu'il eut d'une position si précaire, et l'inquiétude que lui inspirait l'avenir de ses enfants, finirent par porter atteinte à sa santé, et le conduisirent au tombeau, le 11 janvier 1819. Ce fut encore la Société des beaux-arts qui lui rendit un dernier hommage, en faisant célébrer solennellement ses obsèques à l'église Saint-Jacques. Au nombre des œuvres de Verheyen, on compte sa messe de *Requiem*, quinze messes à grand orchestre, douze messes avec orgue et petit orchestre, six *Laudate pueri*, quatre *Dixit*, trois *Confitebor*, deux *Beatus vir*, trois *Te Deum* (toutes ces œuvres sont à grand orchestre), ainsi que quatre *Audite cœli*, trente élévations, neuf Lamentations de Jérémie, un *Sanctæ Crucis*, un *Vexilla regis*, quatre *Salve Regina*, cinq *Alma*, trois *Ave Regina*, trois *Regina cœli*, l'oratorio de *la Mort du Christ*, *Stabat Mater*, *O crux ave spes unica*, plusieurs messes en faux-bourdon, etc. Telle est l'œuvre immense d'un artiste de mérite dont l'existence fut si peu fortunée.

**VERHULST** (Jean-J.-H.), le plus remarquable compositeur hollandais de l'époque actuelle, est né à La Haye, le 19 mars 1816. Dès ses premières années, son penchant pour la musique se manifesta et son désir de se livrer à l'étude de cet art persista malgré l'opposition de sa famille. Vaincus enfin par sa persévérance, ses parents consentirent à le laisser entrer au Conservatoire de sa ville natale en 1826, dans l'année même de la fondation de cette institution. Il était alors âgé de dix ans. A treize ans, il était grand lecteur de musique et il passa dans la classe d'harmonie, dont le professeur était F. Volcke (*voyez* ce nom), qui croyait avoir simplifié l'étude de cette science en la réduisant à la connaissance de *quarante-deux accords!* Cette singulière simplicité fit, pendant quelque temps, le désespoir de Verhulst. Le découragement commençait à s'emparer de son esprit, quand les *Traités d'harmonie* et de *haute composition* de Reicha tombèrent dans ses mains. Il les lut rapidement, et la méthode toute pratique développée dans ces ouvrages dissipa ses incertitudes : il ne fut plus question des quarante-deux accords de Volcke. Un peu plus tard, lorsque son talent de violoniste fut assez avancé pour qu'il allât prendre place dans l'orchestre, il trouva dans Charles-Louis Hanssens, qui en était le chef, un guide qui rectifia quelques-unes de ses idées de théorie. Une intime liaison s'établit entre les deux artistes. Verhulst était né de parents catholiques, qui l'avaient élevé dans la pratique et dans la foi

de cette religion : ses premières aspirations eurent pour objet la musique religieuse ; il écrivit deux messes, un *Te Deum* et un *Veni Creator*. La musique instrumentale fixa aussi son attention, et il composa un quatuor pour instruments à cordes, dont il exécuta la partie de premier violon dans un des concerts de la société *de Toonkunst*, et qui obtint un brillant succès. Un peu plus tard, cette société couronna et publia un *O salutaris hostia* de sa composition, pour des voix d'hommes, un *Tantum ergo*, pour chœur et orchestre, et sa première *Ouverture* (en *si* bémol). Un peu plus tard encore, cette même société mit au concours une autre ouverture avec des entr'actes et des chœurs, pour une tragédie : ce fut encore l'ouvrage de Verhulst qui fut couronné et publié. Lorsque Mendelssohn alla prendre les bains de mer de Scheveningen, en 1836, Lubeck, directeur du Conservatoire de La Haye, mit sous ses yeux quelques-unes des compositions du jeune artiste, et ce maître, frappé des qualités qu'il y découvrit, autorisa Lubeck à lui envoyer à Leipsick l'élève de son école.

Au mois de mai 1837, Verhulst, alors âgé de 21 ans, se mit en route pour l'Allemagne, le cœur ému à l'idée de ses rapports futurs avec Mendelssohn ; mais, arrivé à Cologne, il apprit avec un profond chagrin que ce maître venait de s'éloigner de Leipsick pour aller se marier à Francfort, et que son absence se prolongerait jusqu'à l'hiver. Incertain du parti qu'il avait à prendre en cette circonstance, Verhulst hésitait, lorsque Jules Becher (*voyez* ce nom) lui donna le conseil de rester à Cologne et d'y attendre le retour de Mendelssohn à Leipsick. Il lui fit faire la connaissance de Joseph Klein (*voyez* ce nom), qui lui proposa de lui faire recommencer ses études de contrepoint d'après la méthode de son frère, Bernard Klein. Verhulst se laissa persuader d'abord ; mais cette méthode lente, qui commence par les premiers éléments, marche à pas de tortue, et ne laisse apercevoir le but qu'après plusieurs années de patience et de travail, cette méthode, dis-je, n'était pas de son goût ; il n'était pas d'ailleurs dans les conditions où les études de ce genre peuvent être utiles. Il avait déjà produit, ses travaux avaient été couronnés, et le désir de produire de nouveau et d'élargir sa sphère d'action le préoccupait seul. Après quelques mois d'ennui de ce genre de travail, il s'enfuit à La Haye. Il y reçut bientôt après une lettre de son ami, M. Hanssens, qui l'engageait à se rendre à Paris et lui offrait une place dans l'orchestre du *Casino-Paganini*, dont il était le chef. Désireux de se retrouver près de lui, Verhulst partit aussitôt et prit sa route par Bruxelles. Arrivé dans cette ville, il y apprit que le Casino-Paganini avait cessé d'exister. Une nouvelle lettre de Hanssens vint l'engager à l'attendre à Bruxelles ; mais, dans ce moment même, la guerre semblait près d'éclater entre la Belgique et la Hollande. Verhulst était à peine depuis une semaine dans la capitale de la Belgique, lorsque le directeur de la police lui signifia que, s'il n'avait pas quitté cette ville avant la fin du jour, il le ferait conduire à la frontière par les gendarmes. Il l'informait en même temps qu'il trouverait son passeport à Quiévrain. Verhulst se mit immédiatement en route pour Paris, où il resta quelques mois, étudiant la situation de la musique française dans les théâtres et dans les concerts. Une lettre de sa famille vint lui donner le conseil de se rendre sans délai à Leipsick, où il continuerait de recevoir le subside qui lui était alloué. Il partit aussitôt pour cette ville, où il arriva le 12 janvier 1838.

Là, tout changea d'aspect pour lui. Mendelssohn, chez qui il se rendit dès le jour même de son arrivée, lui fit le meilleur accueil. Après avoir pris connaissance des compositions du jeune artiste, il lui demanda d'écrire un *Kyrie* à quatre voix, puis un autre chœur sur le texte *Inclina, Domine*, qui, plus tard, est devenu l'offertoire de sa messe, œuvre 20. Frappé de la facilité avec laquelle ces morceaux furent composés ainsi que de leur mérite, Mendelssohn lui dit ces paroles remarquables : « Vous » n'avez plus rien à apprendre. Si vous voulez » rester ici et si vous avez tant de confiance en » moi, je verrai vos ouvrages et je vous en » dirai mon opinion. Vous me direz également » la vôtre sur mes compositions. » Traité ainsi en véritable artiste par un homme de si grande valeur, Verhulst prit confiance et se mit au travail avec ardeur. C'est à cette époque qu'appartiennent les deux remarquables quatuors qu'il dédia à Mendelssohn, sa troisième ouverture et son *intermezzo* d'orchestre intitulé *Grass aus der Ferne*. Un nouveau témoignage de haute estime lui fut aussi donné par la société d'*Euterpe*, de Leipsick. D'après son règlement, cette société élit chaque année son chef d'orchestre, pour un an seulement ; mais, lorsque son choix se fixa sur Verhulst pour ces fonctions, il fut décidé qu'il les remplirait pendant tout le temps de son séjour à Leipsick.

Depuis près de six ans, Verhulst était éloigné

de sa famille; elle le pressait de rentrer dans son pays; lui-même en éprouvait un vif désir; vers la fin de 1842, il donna, à Leipsick, un *concert d'adieu*, et, au mois de novembre de la même année, il rentra à La Haye. Appelé bientôt après à la cour par le roi, Guillaume II, il y fit exécuter quelques-unes de ses compositions, et le monarque, en témoignage de sa satisfaction, le décora de l'ordre du Lion néerlandais et le nomma directeur de sa musique. Depuis cette époque, Verhulst a été l'âme active de la musique sérieuse en Hollande. Chef d'orchestre d'un rare mérite, il dirige depuis longtemps les concerts de la société pour l'encouragement de la musique à Rotterdam, et ceux de la société *Diligentia*, à La Haye; de plus, la nouvelle association des concerts populaires d'Amsterdam, établie en 1863, a compris que le meilleur moyen de succès pour cette entreprise était d'en confier la direction à cet excellent artiste. Tous les grands festivals de musique classique donnés en Hollande, depuis 1850 environ, ont été organisés par Verhulst, qui y a déployé autant de talent que d'activité. La liste de ses compositions publiées se compose d'environ cinquante œuvres; mais il en a beaucoup d'autres en manuscrit. Peu soigneux de sa renommée, il n'a rien fait pour répandre dans les pays étrangers ses ouvrages, qui ne sont connus qu'en Hollande et en Allemagne. La Belgique n'avait rien entendu des productions de cet artiste remarquable, avant que l'auteur de cette notice eût fait exécuter, par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, en 1861, sa symphonie en *mi* mineur (œuvre 46), couronnée par la société *de Toonkunst*. Le mérite de cette œuvre a été hautement apprécié par les connaisseurs. Les compositions publiées de Verhulst sont : 1° Ouverture à grand orchestre, n° 1 (en *si* bémol); Rotterdam, Paling et C^e^. 2° Ouverture *idem*, n° 2 (en *ut* mineur); *ibid*. 3° Ouverture *idem*, n° 3, op. 8 (en *ré* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° *Gross aus der Ferne* (Grand dans l'éloignement), intermède pour l'orchestre (en *la*), op. 7; *ibid*. 5° Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédié à Mendelssohn, op. 6 (n° 1, en *ré* mineur; n° 2, en *la* bémol); Leipsick, Hofmeister. 6° Troisième quatuor *idem*, op. 21 (en *mi* bémol); *ibid*. 7° Symphonie à grand orchestre (en *mi* mineur), op. 46; Mayence, Schott. 8° *Tantum ergo*, pour chœur et orchestre (ouvrage couronné); La Haye, Weygand. 9° *Clemens est Dominus*, hymne à deux chœurs et orchestre, op. 12; Mayence, Schott. 10° Messe pour quatre voix seules, chœur et orchestre, op. 20; *ibid*. 11° *Veni Creator*, hymne pour un chœur d'hommes avec orgue, op. 47; *ibid*. 12° Messe pour des voix d'hommes avec orgue, op. 50; Amsterdam, Theune. 13° *Requiem*, *Missa pro defunctis*, pour des voix d'hommes avec accompagnement d'orgue, deux trompettes, deux cors, trois trombones, tuba et timbales, op. 51; *ibid*. 14° 8 *Lieder* à voix seule avec piano, op. 9; *ibid*. 15° Quatre chants pour soprano et ténor, op. 14; *ibid*. 16° *Koning en Vaderland* (Roi et Patrie), hymne pour un chœur à quatre voix d'hommes avec piano, en partition, op. 11; La Haye, Weygand. 17° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 16; *ibid*. 18° Six *Lieder* à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), op. 17; *ibid*. 19° *Sérénade*. — *Le Vent d'Ouest*; deux chants pour un chœur d'hommes à quatre voix, op. 18; *ibid*. 20° Sept chants spirituels à voix seule avec piano, op. 22; *ibid*. 21° *Floris de vijfde* (Florent V), etc., poëme, pour ténor et chœur, en partition pour le piano, op. 23; Amsterdam, Roothaan. 22° Air de concert pour soprano et orchestre, en partition pour le piano, op. 24; La Haye, Weygand. 23° Douze *Lieder* à voix seule avec piano, op. 26; *ibid*. 24° *Liederkrans*, poëme, à voix seule pour piano; op. 27; *ibid*. 25°. Chants et psaume pour une voix de contralto avec piano, op. 28; *ibid*. 26° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 29; Rotterdam, de Vletter. 27° *Kinderleven* (La vie des enfants), quarante chants à une et plusieurs voix, avec ou sans accompagnement de piano, op. 30; Amsterdam, Theune. 28° Vingt-cinq chœurs pour les grandes et les petites sociétés de chant; chants, *Lieder*, psaumes et chorals pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 32; Rotterdam, de Vletter. 29° *Verganklijkheid* (Instabilité), duo pour soprano et ténor avec piano, op. 33; *ibid*. 30° *Bij het Graf* (Près de la tombe), deux chœurs pour des voix d'hommes avec instruments de cuivre, op. 34; La Haye, Weygand. 31° *Vlaggelied* (Chanson de marins), *idem*, op. 35; *ibid*. 32° Hymne à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), avec accompagnement d'*harmonium*, op. 36; Rotterdam, de Vletter. 33° Chant pour des voix d'hommes, solo et chœurs, op. 37; Amsterdam, Roothaan. 34° Douze chants spirituels à quatre voix, op. 38; Rotterdam, de Vletter. 35° *Kindertoonen*, douze *Lieder* d'enfants à voix seule avec piano, op. 39; *ibid*. 36° Six chants pour des voix d'hommes, solo et chœur, op. 40; Amsterdam, Roothaan. 37° Deuxième suite de six chants pour des voix d'hommes, solo et

chœur, op. 41 ; *ibid.* 38° Trois ballades pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 43 ; Rotterdam, de Vietter. 39° Vieilles petites chansons avec une musique nouvelle, à l'usage des sociétés de chant de la Hollande, op. 44 ; La Haye, Weygand. 40° Chant de la fête de Rembrandt, pour un chœur d'hommes et orchestre, op. 48 ; *ibid.*

**VERITOPHILI** ; pseudonyme. *Voyez* **RAUPACH.**

**VERMIGLI** (PIERRE), surnommé PIERRE MARTYR, naquit à Florence, d'une famille distinguée, le 8 septembre 1500. Ayant embrassé la règle de Saint-Augustin, au couvent de Fiesole, il fut envoyé à Padoue pour y continuer ses études. Plus tard, son mérite le fit parvenir aux charges importantes de son ordre ; mais ayant été séduit par les opinions des réformés, qui commençaient à se répandre en Italie, il se retira à Zurich, puis à Bâle et enfin à Strasbourg, où il se maria et enseigna la théologie protestante. Appelé en Angleterre en 1547, il y eut un emploi de professeur à l'université d'Oxford ; mais après que la reine Marie eut rétabli l'exercice de la religion catholique dans ses États, Vermigli retourna à Strasbourg, y obtint de nouveau la chaire de théologie, puis se retira à Zurich, où il mourut le 12 novembre 1562. Au nombre des ouvrages de ce savant, se trouve celui qui a pour titre : *Locorum communium theologicorum tomi tres,* publié après sa mort à Bâle (1580-1583, 3 vol. in-fol.) ; il y traite *De musica et carminibus* (t. I, p. 675).

**VERMONT** (PIERRE), ou **VERMOND,** est un des musiciens célèbres de France cités par Rabelais dans le nouveau prologue du second livre de *Pantagruel*. Par un compte de la chapelle de François I[er] dressé par Bénigne Sivré, receveur général des finances en la généralité du Languedoc, pour l'année 1532, qui existe en manuscrit à la bibliothèque impér. de Paris (1), on voit que Vermont était alors ténor dans cette chapelle. J'ai publié un autre compte des dépenses faites pour les obsèques de François I[er] (2), où l'on voit que Vermont était, en 1547, chapelain des hautes messes, c'est-à-dire chantre au lutrin dans les messes solennelles. Je n'ai pu trouver d'autres renseignements sur la vie de ce musicien. Le premier livre de motets imprimé par P. Attaingnant sous le titre : *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos complectitur* (Paris, 1534), contient deux motets de Vermont. On en trouve un dans le quatrième livre de la même collection, sous le nom de *Vermont primus.* Dans le septième (3), dans le neuvième et dans le onzième livre de la même collection (4), on trouve trois motets de Vermont, le premier, *Virgo flagellatur*) à quatre voix, *Ave Mater,* à quatre voix, et *Recordara Domini,* à cinq. Ces compositions ne sont pas dépourvues de mérite.

**VERMOOTEN** (GUILLAUME), né à Harlem (Pays-Bas) dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut chantre de l'église principale de cette ville. Il vivait encore en 1771. Il a composé le chant des poésies religieuses de Mater, qui a été publié sous ce titre : *Govert van Mater's Kruisgezangen op het Lijdan van onzan Heiland Jesus Christus, met zangkunst verryckt door* etc. (Chants de douleur sur la Passion de notre rédempteur Jésus-Christ, avec la musique composée par etc.) ; Harlem, Hulkenroy, 1759, in-4°. Cette édition est la troisième. On a aussi du même artiste, en collaboration avec Charles Kauwenberg, autre musicien hollandais, né aussi à Harlem, la musique des cantiques de Noël, de Jean Van Elsland, imprimé sous ce titre : *Dankbaare naagedachten en Geboorte Gezangen ; op de blyde en Heilryke verschyninga von 't licht dar Ganaade, Jezus Christus ; of de Geboorte van onzen Heiland en Zaligmaker tot Bethleem,* etc. ; Harlem, Hulkenroy (s. d.), in-4°. Cette édition est la quatrième. Enfin Vermooten a publié, pour soprano ou ténor avec basse continue, des chansons amoureuses et allégoriques sur les poésies de Guillaume Hess, sous ce titre : *Zinspeelenda Liefdens Gezangen,* etc. ; Harlem, Isaak Van Hulkenroy (s. d.), in-4°.

**VERNIER** (JEAN-AMÉ), né à Paris, le 16 août 1769, apprit la musique et le violon dès l'âge de quatre ans : à sept, il commença l'étude de la harpe. Il n'était âgé que de onze ans lorsqu'il joua au concert spirituel, avec succès, un concerto de violon. En 1787, il exécuta au même concert une sonate de harpe de

(1) Ce compte a été publié par Castil-Blaze dans son livre intitulé : *Chapelle-musique des rois de France.* Paris, Paulin, 1833, in-12.

(2) *Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes, depuis Philippe le Bel* (1285) *jusqu'à la fin du règne de Louis XIV,* dans ma *Revue musicale,* t. XII, p. 243 et suiv.

(3) *Liber septimus XXIV trium, quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici Adventus, Nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis in vico Cytharæ apud Petrum Attaingnant.* 1533, in-4°, obl. gothique.

(4) *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos, quatuor et quinque vocibus editos. Parisiis, in ædibus Petri Attaingnant, etc.,* 1534, in-4° obl.

sa composition. Nommé harpiste du théâtre Feydeau, en 1795, il occupa cette position jusqu'en 1813, époque de son entrée à l'orchestre de l'Opéra, comme successeur de Dalvimare. Retiré en 1838, après vingt-cinq ans de service à ce théâtre, Vernier a passé ses dernières années dans le repos acquis par de longs travaux. Il a publié de sa composition : 1° Sonates pour harpe et violon, op. 5; Paris, Cousineau; op. 10, Paris, Gaveaux; op. 13, 16, Paris, Naderman. 2° Sonates pour harpe seule; op. 1; Paris, Naderman; op. 4, Paris, Gaveaux; op. 18, 28, 32, 34, 42, Paris, Naderman; op. 51, Paris, Janet, 3° Quatuor pour harpe, piano, hautbois et cor, op. 35; *ibid.* 4° Deux trios pour harpe, flûte et violoncelle, op. 20; *ibid.* 5° Duos pour harpe et piano, op. 19, 23, 48, 53; *ibid.* 6° Duos pour deux harpes, op. 21, 30; *ibid.* 7° Airs variés pour la harpe, op 2; Paris, Naderman; op. 6, Paris, S. Gaveaux; op. 11, Paris, Naderman; op. 14, Paris, Gaveaux; op. 40, 49, Paris, Naderman. 8° Pots-pourris pour harpe seule, n°s 1, 2; Paris, Gaveaux; n° 3, Paris, Naderman; n° 4, Paris, Pleyel; n°s 5, 6, Paris, Sieber; n° 7, Paris, Pleyel. 9° Fantaisies, op. 39, Paris, Naderman; *idem* sur les airs de *Cendrillon*, Paris, Troupenas; *idem* sur la romance d'*Ariodant*, Paris, Janet. 10° Préludes, rondeaux, et pièces diverses, op. 3, 27, 41; *ibid.* 11° Quelques romances. Vernier a donné au théâtre du cirque du Palais-Royal, en 1798, un opéra en deux actes, intitulé *La jolie Gouvernante*.

**VERNIZZI** (Octavien), organiste de l'église Saint-Pétrone, à Bologne, au commencement du dix-septième siecle, naquit dans cette ville vers 1580. On connait de lui les ouvrages intitulés : 1° *Armonia ecclesiastica ossia Mottetti a due, tre et quattro voci*, op. 2; *in Venetia, appresso Aless. Vincenti*, 1604, in-4°. 2° *Angelici concentus seu Motecti 2, 3 et 4 vocum*, op. 3; *ibid.*, 1611, in-4°. Il y a une autre édition de cet œuvre publié en 1631, in-4°. 3° *Cœlestis applausus seu Mottecti plur. vocum*, op. 4; *ibid.* 4° *Motetti a due, tre et quattro voci*, op. 6; *ibid.*, 1648, in-4°. C'est une réimpression. Vernizzi a écrit en 1623 la musique d'un des premiers intermèdes représentés dans cette ville, sous ce titre : *Intermezzi della coronazione di Apollo per Dafne convertita in lauro*.

**VEROCAJ** (Jean), violoniste italien et compositeur, se rendit à Breslau, en 1727, avec une compagnie de chanteurs pour y jouer l'opéra; puis il alla à Dresde, où il entra au service de l'électeur Auguste II, roi de Pologne. Ce prince le céda ensuite avec quelques artistes à l'impératrice Anne de Russie, pour sa chapelle. Verocaj arriva à Moscou, en 1729. Dans l'année suivante, la cour impériale quitta Moscou pour s'établir à Saint-Pétersbourg. Verocaj y épousa la fille du célèbre compositeur Keiser (*voyez* ce nom), cantatrice. Après quelques années passées en Russie, il retourna en Allemagne et se fixa à Hambourg en 1734. Après la mort de Keiser, il obtint du duc de Brunswick la place de maître de concerts. Il fit représenter à la cour de ce prince, en 1743, ses opéras de *Demofoonte* et de *Cato in Utica*. On a gravé de la composition de cet artiste un trio pour deux violons et basse, intitulé *Labyrinthe musical*, Vienne, Steiner.

**VÉRON** (Pierre-André), luthier de Paris, qui vivait vers la fin du règne de Louis XIII, s'est distingué par la facture de ses violons, qui étaient encore recherchés par quelques curieux au commencement du dix-neuvième siècle. Véron était contemporain et rival de Bocquay et de Pierret.

**VÉRON** (....), harpiste à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition, en 1788, un œuvre de quatre sonates pour harpe et violon, op. 1, à Paris. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

**VEROVIO** (Michel-Ange), Romain, connu sous le nom de **MICHELANGELO DEL VIOLINO**, vécut dans les premières années du dix-septième siècle et fut renommé comme un des plus habiles violonistes de son temps. Pietro della Valle en parle avec éloge dans son *Discorso della musica dell' età nostra*, inséré dans le deuxième volume des œuvres de Jean-Baptiste Doni (p. 254). Arteaga (*Le Rivoluzione del Teatro musicale italiano*, t. I, p. 343) met Verovio au nombre des artistes qui introduisirent dans la musique instrumentale les nouveaux agréments du trille, des mordents, du tremolo et de beaucoup d'autres choses que cet écrivain considère comme une des causes de la corruption de l'art : il ne sait pas que ces prétendus nouveaux agréments ont existé dans la musique de l'Orient des milliers d'années avant ceux à qui il les attribue.

**VERRI** (le comte Pierre), savant littérateur, naquit à Milan, le 12 décembre 1728, fit ses études aux colléges de Monza, de Parme et de Rome, et occupa plusieurs charges importantes dans sa patrie. Il fut frappé d'apoplexie et mourut à l'hôtel de ville de Milan, le 28 juin 1797. Le comte Verri a publié un discours sur la nature et l'usage de la musique, sous le titre

simple de *la Musica*, dans une sorte de journal qu'il rédigeait avec quelques-uns de ses amis et qui avait pour titre : *Brevi e vari discorsi distributi in fogli periodici dal giugno* 1765 *per un anno seguente*. Brescia, 1766, n° 8. Ce recueil a été réimprimé à Milan, en 1804, in-4°, et le discours du comte Verri s'y trouve pages 59-64.

**VERRIMST** (Victor-Frédéric), contrebassiste et compositeur, est né à Paris, le 29 novembre 1825, d'un père belge, natif de Lokeren (Flandre orientale). Admis comme élève au Conservatoire, cet artiste y a fait toutes ses études musicales. Élève de Chaft pour la contrebasse, de M. Elwart pour l'harmonie et de M. Leborne pour le contrepoint, il a obtenu les premiers prix aux concours de chacune de ces parties de l'art. Après avoir été attaché, pendant plusieurs années, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il est entré à celui de l'Opéra et fait également partie de celui de la société des concerts du Conservatoire et de la musique particulière de l'empereur Napoléon III. M. Verrimst a été maître de chapelle de l'église Saint-Thomas d'Aquin et occupe aujourd'hui la même position à l'église Saint-Bernard. Il a publié de sa composition : 1° *Promenade*, rêverie pour piano, op. 1; Paris, H. Lemoine. 2° *Une Nuit au Cap*, fantaisie pour piano, op. 2; Paris, Richault. 3° Grande fantaisie pour trombone et orchestre, op. 3; *ibid.* 4° *Inviolata*, à quatre voix, op. 4; *ibid.* 5° *Ave Verum*, à quatre voix, op. 5; *ibid.* 6° *O Salutaris*, pour ténor seul, op. 6; *ibid.* 7° *Ave Maria*, 2me *O Salutaris*, *Regina Cœli*, à quatre voix, *Salve Regina*, 3me *O Salutaris*, *Tota pulchra est* (op. 7 à 14); *ibid.* 8° Messe brève à trois voix égales, op. 15; Paris, Lebeau. 9° Messe solennelle à trois voix, op. 16; *ibid.* 10° Messe de *Requiem*, op. 17; Paris, Richault. 11° Mélodies à voix seule avec accompagnement de piano (op. 18 à 24); *ibid.*

**VERROUST** (Louis-Stanislas-Xavier), hautboïste et compositeur, naquit à Hazebrouck (Nord), le 10 mai 1814. Fils d'un musicien de profession domicilié dans cette petite ville, mais né à Saint-Omer, il apprit de son père les principes élémentaires de la musique, et se fit admirer comme enfant de chœur par la justesse de ses intonations et le sentiment qu'il mettait dans les solos de chant qui lui étaient confiés. Né pour l'art, il portait, dans l'étude qu'il en faisait, une facilité merveilleuse. C'est ainsi que, sans travail, il parvint à jouer du violon, de la flûte, du hautbois, du cor anglais et de la musette. Arrivé à Paris vers la fin de 1831, il fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 2 novembre de la même année. Sa rare organisation musicale lui fit faire de rapides progrès sur le hautbois, sous la direction de son maître, M. Vogt. Le second prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1833, et il enleva brillamment le premier en 1834. M. Elwart lui enseigna l'harmonie dans la même école, et il suivit le cours de contrepoint de M. Leborne. Pendant le cours de ses études au Conservatoire, il était entré comme second violon au théâtre du Palais-Royal; plus tard, il fut tour à tour hautboïste de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, de celui de la Renaissance et de l'Opéra italien. Devenu professeur du Gymnase de musique militaire, il y forma de bons élèves, dont plusieurs sont devenus de véritables virtuoses. Après la mort de Brod (*voyez* ce nom), Verroust lui succéda comme premier hautbois à l'orchestre de l'Opéra, et, après la retraite de son professeur, M. Vogt, il fut nommé professeur de hautbois au Conservatoire, le 1er décembre 1853. Un talent fin, délicat, expressif, un beau son et une grande sûreté dans l'exécution des choses les plus difficiles, lui faisaient obtenir de beaux succès chaque fois qu'il se faisait entendre, et lui avaient fait conquérir les emplois honorables dont il vient d'être parlé et auxquels il ajouta, en 1848, la place de chef de musique d'une des légions de la garde nationale de Paris. Malheureusement un penchant invincible pour le vin finit par entraîner Verroust dans des excès d'intempérance qui portèrent atteinte à sa considération, lui firent perdre, l'une après l'autre, toutes ses positions, et ruinèrent sa santé. Par degrés, ses facultés s'altérèrent jusqu'à le faire tomber dans une atonie absolue. On voulut lui faire essayer de l'air natal, et il partit de Paris pour Hazebrouck, le 5 avril 1863; mais à peine en eut-il touché le sol, qu'il s'éteignit le 9 du même mois. Ses obsèques eurent lieu deux jours après.

Aussi remarquable par le goût, la grâce et l'élégance dans ses compositions pour son instrument qu'il l'était par son talent d'exécution, Verroust a publié un grand nombre de morceaux qui sont devenus le répertoire habituel des hautboïstes de talent. Quoique le plus grand nombre de ses ouvrages consiste en variations et fantaisies sur des thèmes d'opéras, le choix de ces thèmes est fait avec tant de goût, et la manière dont ils sont traités est si gracieuse, si élégante, qu'on peut considérer

cette musique comme supérieure à ce qui avait été composé précédemment pour le hautbois. Le nombre de ses œuvres de ce genre est d'environ soixante, lesquels ont été publiés à Paris, chez Richault, Brandus, Mayaud et Schonenberg.

**VERRYTH** (Jean-Baptiste), organiste à Rotterdam, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par quelques œuvres de musique sacrée, parmi lesquels on remarque: *Flammæ divinæ, binis, ternisque vocibus concinendæ cum basso generali ad organum*. Anvers, 1640, in-4°. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, indique deux ouvrages de cet auteur: 1° *Canzoni amorosi a 3, lib.* 1. 2° *Canzoni amorosi a 4, lib.* 2.

**VERSO** (Antoine II), compositeur, naquit à Plaza, en Sicile, vers 1560, et fut élève de Pierre Vinci. Ses ouvrages connus sont ceux-ci: 1° *Il primo libro de' madrigali a* 5 *voci*. Palerme, 1590. 2° *Secondo libro di motetti di Pietro Vinci, con alcuni ricercati di Ant. Verso, suo discepolo*. In Venetia, 1591. 3° *Il primo libro di madrigali a* 6 *voci*. Venise, 1595, in-4°. 4° *Settimo libro de' madrigali a* 5 *voci, intitolato: I soavissimi ardori*. Ibid., 1603, in-4°. 5° *Nono libro de' madrigali a* 6 *voci, con alcuni romanzi alla Spagnuola*. Palerme, 1608. 6° *Decimoterzo libro de' madrigali a* 5 *voci*. Palerme, 1612, in-4°. 7° *Decimoquarto libro de' madrigali a* 5 *voci*. Palerme, 1612, in-4°.

**VERSOCQ** (Élie), maître de chapelle à l'église Sainte-Walburge d'Audenarde, depuis 1596 jusqu'en 1637, époque de sa mort, est mentionné dans les comptes de cette ville, en 1610 et années suivantes, pour avoir fait don à l'église paroissiale des œuvres de sa composition. Ces ouvrages figuraient encore au répertoire de l'église Sainte-Walburge en 1734.

**VERVOITTE** (Charles-Joseph), d'origine belge, né en 1822, à Aire, sur la Lys, montra, dès ses premières années, d'heureuses dispositions pour la musique. Cependant, ses parents se montraient peu disposés à lui faire étudier cet art, et la petite ville où il avait vu le jour lui offrait peu de ressources pour son éducation musicale. Nonobstant ces obstacles, le jeune Vervoitte fit de rapides progrès dans ses études, grâce aux leçons d'un très-bon musicien, maître de chapelle à Saint-Omer, et de l'organiste de la même église. A peine sorti de l'enfance, il prit part à un concours ouvert à Boulogne-sur-Mer pour une place de maître de chapelle, et obtint cette position, malgré son extrême jeunesse. Entré en fonctions, il fut bientôt après nommé directeur de musique de l'importante institution fondée et dirigée par M. Haffreingue, et obtint vers cette époque la place de directeur de l'École Municipale de chant, qui venait d'être mise au concours. Il n'était âgé que de 20 ans lorsque M. Danjou le signala comme un rénovateur des meilleures traditions, dans l'écrit qu'il publia en 1842, sous le titre de *l'Avenir du chant ecclésiastique en France*. Le même écrivain donne aussi des éloges flatteurs au zèle, au dévouement et au talent de M. Vervoitte, dans le premier volume de sa *Revue de la musique religieuse* (Paris, 1845). Pendant qu'il travaillait ainsi à étendre l'instruction musicale autour de lui, M. Vervoitte ne s'occupait pas avec moins d'ardeur à accroître ses connaissances dans son art: il étudiait la composition avec Théodore Labarre, élève de l'auteur de cette notice, et recevait des conseils de Jean-Baptiste Cramer. La place de maître de chapelle de l'église Saint-Vincent de Paul lui fut offerte lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt-cinq ans; mais, à la même époque, l'archevêque de Rouen (Mgr Blanquart de Bailleul) lui ayant proposé d'établir une maîtrise dans la cathédrale et de fonder des cours de chant au petit et au grand séminaire, M. Vervoitte préféra cette position et entra en fonctions de maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, le 26 mars 1847. Peu de temps après, il organisa, dans le palais de l'archevêché et sous la présidence de l'archevêque, des concerts historiques de musique religieuse qui eurent beaucoup de retentissement. L'Académie de Rouen décerna à M. Vervoitte, en 1849, une médaille de grand module, pour ses travaux à la cathédrale, ses compositions et l'harmonisation de tout le chant liturgique du diocèse de Rouen. Dans l'année suivante, il fut nommé, à l'unanimité, membre de la même Académie.

Au concours fondé à Paris, par la Société de Sainte-Cécile, pour les jeunes compositeurs, M. Vervoitte fut un des sept lauréats, avec MM. Gounod, Gevaert, Wekerlin, etc. Sa cantate *les Moissonneurs* fut exécutée au concert du mois de janvier 1851, et la critique musicale de cette époque en constata le mérite. Ce succès lui procura la demande d'une messe pour la fête patronale de saint Roch; elle fut exécutée au mois d'août 1852, à l'église Saint-Roch, de Paris. Appelé par le Conseil général de la Seine-Inférieure à diriger la musique pendant le séjour de l'empereur Louis-Napoléon à Dieppe, au mois d'août 1853, il dirigea

les messes et les concerts pendant toute la durée de ce séjour, et fit entendre plusieurs morceaux de sa composition. Avant de quitter Dieppe, l'empereur le fit appeler, le félicita sur ses ouvrages, le questionna sur les maîtrises, leur but, leur utilité, et lui remit une médaille d'or de première classe. La Société d'Émulation de la Seine-Inférieure lui en décerna une autre, en 1854, pour ses compositions. Vers le même temps, la question de la substitution du chant romain aux chants particuliers des divers diocèses de France ayant été agitée, M. Vervoitte défendit avec ardeur l'ancien chant de l'église de Rouen et rédigea, à ce sujet, un écrit qui fut publié dans les Mémoires de l'Académie de cette ville, et dont il y a des tirés à part. Les conclusions de cet écrit ayant été adoptées par une commission spéciale nommée par l'archevêque, M. Vervoitte fut chargé par lui de revoir tout le chant du diocèse et de le rétablir dans son intégrité, d'après les anciens manuscrits. Ce long travail était à peu près terminé, lorsque le mauvais état de la santé de Mgr Blanquart de Bailleul lui fit prendre la résolution de se retirer. Son successeur, ne partageant pas ses opinions à l'égard de la conservation du chant local, se montra favorable à l'adoption d'un autre chant; cette circonstance détermina M. Vervoitte à accepter, au mois de mai 1859, la place de maître de chapelle de l'église Saint-Roch, de Paris, qui lui était offerte : il en prit immédiatement possession. Nommé, en 1862, président-directeur d'une société de chant d'ensemble qui venait de se former à Paris, sous le titre de *Société académique de musique religieuse et classique*, M. Vervoitte a fait prospérer cette institution par sa grande activité, son zèle dévoué et ses connaissances spéciales. Cette société donne, chaque année, des concerts où l'on entend les œuvres des grands maîtres choisies dans la riche bibliothèque de M. Vervoitte. Les œuvres publiés de cet artiste, chez Regnier-Canaux, à Paris, consistent en motets, psaumes avec et sans orchestre, messe solennelle pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée à l'église Saint-Roch, le 22 août 1852, offertoires avec orchestre, antiennes de la Vierge, plusieurs *Tantum ergo* à voix seule ou à plusieurs voix, plusieurs *O Salutaris*, vingt saluts solennels pour voix seules et chœur, avec accompagnement d'orgue, chantés à l'église Saint-Roch de Paris. Ces morceaux, d'un bon caractère, sont purement écrits; environ trente morceaux, avec paroles françaises, à l'usage des concerts et des maisons d'éducation; deux volumes de faux-bourdons, en usage dans le diocèse de Rouen depuis 1847; messe à trois voix et plusieurs motets, sous presse (1865). M. Vervoitte a publié aussi un recueil de messes et motets des maîtres les plus célèbres, depuis le treizième siècle jusqu'à l'époque actuelle, sous le titre d'*Archives des cathédrales;* dix-huit volumes ont paru, à Paris, chez Girod; une collection d'airs, duos, trios et chœurs d'anciens maîtres, intitulée *Musée classique;* Paris, Gérard; *Nouveau répertoire de musique sacrée;* Paris, Repos.

**VESI** (Simon), né à Forli, dans les États Romains, au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Padoue, vers 1650. On connaît sous son nom les ouvrages suivants : 1° *Salmi a 4 e 5 voci.* Venise, 1656, in-4°. 2° *Messa e salmi concertati a 6 voci con violini.* Ibid. 3° *Motetti e salmi a voce sola concertati con istromenti e litanie a 4 voci.* Ibid.

**VESPA** (Jérôme), compositeur napolitain, fut moine de l'ordre des grands cordeliers ou mineurs conventuels, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Madrigali a 5 voci, libro primo.* In Venetia, app. li figliuoli d'Ant. Gardano. 1570, in-4°. 2° *Madrigali a 4 voci, lib. 2.* In Venetia, 1575, in-4°. 3° *Salmi per i Vespri in ogni tempo dell' anno a 4 e 5 voci, co'l Te Deum.* Venetia, app. Ricciardo Amadino, 1589, in-4°.

**VESPERMANN** (Claire), dont le nom de famille était **METZGER**, naquit à Munich, en 1800. Élève de Winter, elle devint une cantatrice distinguée, et chanta avec succès sur le théâtre de Munich pendant plusieurs années; mais la mort l'enleva à la fleur de l'âge, le 6 mars 1827. Elle avait épousé l'acteur de la cour Vespermann et fut sa première femme.

**VESPERMANN** (Catherine SIGL), seconde femme de l'acteur de la cour Vespermann, est née à Munich, en 1802. A l'âge de seize ans, elle fit un voyage à Berlin et y parut avec éclat, comme cantatrice, dans quelques concerts. Élève de Winter, elle avait une bonne vocalisation et l'intonation fort juste. En 1820, elle fut engagée au théâtre de la cour de Munich, et depuis lors elle y est restée attachée, n'ayant fait que de petits voyages en Allemagne et en France. Arrivée à Paris en 1831, elle joua avec quelque succès au théâtre Italien dans *Tancredi* et surtout dans *Don Juan,* où elle chanta le rôle de *Dona Anna.* De retour à Munich, elle y fut atteinte du choléra, et sa voix en souffrit un notable dommage qui l'obligea à

renoncer au théâtre. Ce ne fut qu'en 1837 qu'elle se fit entendre encore dans des concerts ; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même.

**VESQUE DE PUTTLINGEN** (J.). *Voyez* **HOVEN.**

**VETTER** (Nicolas), né à Kœnigsée, le 30 octobre 1666, étudia le clavecin sous la direction de Georges-Gaspard Wecker, à Nuremberg, en 1681, et devint élève du célèbre organiste Pachelbel, à Erfurt, en 1688. Deux ans après, lorsque ce maître fut appelé à Stuttgard, Vetter lui succéda dans la place d'organiste de l'église des Prédicateurs ; mais il ne garda pas longtemps cette position, car il accepta la place d'organiste de la cour à Rudolstadt, en 1691. Plus tard, il eut le titre d'avocat de la régence de cette résidence. Il vivait encore en 1730. Je possède en manuscrit de bonnes pièces d'orgue de ce musicien distingué.

**VETTER** (Daniel), organiste de Saint-Nicolas, à Leipsick, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de cent trois mélodies chorales, dont la première partie est en harmonie plaquée à quatre parties, et la seconde en harmonie figurée pour le clavecin. Cet ouvrage a pour titre : *Musikalische Kirch- und Hauss Ergœtzlichkeit.* Leipsick, 1710, in-4° obl. Vetter mourut à Leipsick vers 1730.

**VETTER** (Jean-Paul), harpiste, né à Anspach, vers la fin du dix-septième siècle, demeurait à Nuremberg, vers 1730, et y inventa, dit-on, la harpe à pédales ; mais cette invention paraît lui avoir été contestée avec raison, car Hochbrucker, luthier de Donawerth, avait déjà fait en 1720 des instruments de cette espèce.

**VETTER** (Jean-Martin), pasteur à Hauffen-am-Bach, près de Rothenbourg, dans le Hanovre, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un écrit intitulé : *Von dem Gebrauch und Nutzen der Gesænge und Orgelwerke beim Gottesdienste. Eine Rede* (Discours concernant l'usage et l'utilité du chant et des orgues dans le service divin). Anspach, 1783, in 8° de quarante pages.

**VETTER** (Henri-Louis), maître de concerts du prince d'Anhalt, vers 1790, fut d'abord hautboïste dans un régiment. En 1800, il vivait, à Hanau, sans emploi. Il a écrit quatre symphonies à grand orchestre, dont les numéros 3 et 4 ont été gravés à Offenbach, chez André, en 1794. On a aussi publié de sa composition trois quintettes pour deux flûtes, deux violons et violoncelle, à Spire, chez Bossler.

**VEZZANA** (Lucrèce **ORSINA**), religieuse au couvent de Santa-Cristina, à Bologne, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition un ouvrage intitulé : *Componimenti musicali di Mottetti concertati a una et piu voci.* Venise, Gardano, 1623, in-4°.

**VIADANA** (Louis), moine de l'étroite observance, naquit à Lodi, vers 1565 (1). Dans la préface d'un de ses ouvrages, il nous apprend qu'il se trouvait à Rome en 1597. Plus tard, il occupa la place de maître de chapelle de la cathédrale de Fano, petite ville du duché d'Urbin, d'où il passa à celle de la Concordia, dans l'État de Venise, et en dernier lieu à Mantoue, où il vivait encore en 1644, dans un âge très-avancé, suivant l'avertissement de la troisième édition de ses Psaumes à huit voix, imprimée à Venise dans la même année (2). Le nom de Viadana est devenu célèbre par l'invention de la *basse continue* pour l'accompagnement des voix par l'orgue, qu'on lui a longtemps attribuée et que des écrivains de nos jours lui disputent avec tant d'apparence de raison, qu'il est devenu nécessaire d'examiner à fond cette question historique. J'ai satisfait à cette nécessité dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (3). Je crois devoir ajouter ici quelques nouveaux renseignements à ce que j'ai dit sur ce sujet.

On sait que le nom de *basse continue* désigne une basse d'accompagnement différente de la basse vocale des anciennes compositions, en ce que celle-ci était souvent interrompue,

(1) Suivant l'opinion de Baini (*Memorie Storico-critiche*, etc., t. I., n. 238), Viadana serait Espagnol et non Italien (*Ed asserisco in fine, che il Viadana fu Spagnuolo, e non Italiano*) ; mais il n'appuie cette assertion d'aucune preuve. Les contemporains de Viadana, qui ont parlé de lui et de ses travaux, notamment Banchieri, dans son *Organo suonarino* (Venise, Ricc. Amadino, 1605) et dans sa *Cartella musicale nel canto figurato* (p. 216), ne disent rien qui confirme le fait avancé par Baini. Il est vrai que Thomas de Yriarte, parlant d'un certain *Viana*, musicien espagnol, dans ses notes sur le troisième chant de son poëme sur la musique, dit : *Matias Juan Viana que pasa por inventor del baxo continuo* (Mathieu-Jean Viana, qui passe pour inventeur de la basse-continue) ; mais Viadana ne s'appelle pas *Mathieu* ou *Mathias-Jean* : son prénom est Louis (*Lodovico*) aux titres de tous ses ouvrages.

(2) L'abbé Baini dit, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. P. de Palestrina, que Viadana fut d'abord maître de chapelle à Mantoue, puis à Concordia et en dernier lieu à Fano (n. 238) ; mais s'il n'y a point d'erreur dans ces faits, ce maître a dû retourner à Mantoue vers la fin de sa vie, d'après l'avertissement cité ci-dessus.

(3) Paris, 1840, in-8° de 178 pages, tiré à 50 exemplaires, et *Revue et Gazette musicale de Paris* (ann. 1840).

tandis que l'autre ne s'arrête pas. La basse de cette dernière espèce a dû naître dès qu'il y a eu des chants à voix seule, soutenue par l'accompagnement d'un instrument. Suivant Doni (*Trattato della musica scenica*, in op., t. II, p. 23), le premier essai de la musique de ce genre fut l'épisode du comte Ugolin, composé par Vincent Galilée, pour voix seule, avec accompagnement de violes, vers 1580. Quoique ce morceau ne soit pas parvenu jusqu'à nous, nous pouvons prendre une idée de sa structure dans le récitatif de l'*Euridice* de Caccini, dans le même ouvrage mis en musique par Jacques Peri, et dans les drames d'Emilio del Cavaliere (*voyez* ces noms). Le premier ouvrage de ce genre composé par celui-ci fut exécuté en 1588, aux noces de la grand'-duchesse de Toscane; mais il était écrit dans l'ancien style madrigalesque, ainsi que la plupart des compositions de cette époque. Il n'en est pas de même de l'espèce d'opéra allégorique intitulé *Rappresentazione di anima e di corpo*, publié par Guidotti, en 1600. Là se trouvent plusieurs traits de véritable chant rhythmé à voix seule, accompagnés d'une basse continue dont l'harmonie d'accompagnement est indiquée par des chiffres, avec plus de soin et de détail que ce qu'on voit dans des compositions postérieures. Tels sont le chant de l'*anima :*

Vorrei riposo e pace,
Vorrei diletto e gioja,
E trovo affanno e noje;

celui-ci :

Non vi cred' io, nò, nò :
Si, vostr' ingann' io so.
Etc.

et plusieurs autres.

L'*Euridice* de Jules Caccini parut dans la même année (1); on y trouve aussi le chant à voix seule accompagné d'une basse continue dont l'harmonie d'accompagnement est indiquée par quelques chiffres; mais ce chant est plus vague que celui d'Emilio del Cavaliere, et tient plus du récitatif : la basse en est plus lourde et moins rhythmée. Ces productions sont les plus anciennes où l'on peut constater d'une manière authentique l'existence de mélodies à voix seule accompagnées de la basse continue pour les instruments. Cependant la priorité d'invention de la musique à voix seule, ou à deux ou trois voix, expressément composée pour être accompagnée par l'orgue, paraît appartenir sans contestation à Viadana, au moins pour les messes et motets, d'après ce qu'il en rapporte lui-même dans la préface d'une collection de motets intitulée : *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1603, cinq petits volumes in-4° (1). Le cinquième volume contient la partie de basse continue intitulée : *Basso per sonar nell' organo*. Viadana dit, dans son avertissement au lecteur, qu'il a été conduit à imaginer un nouveau genre de motets à une, deux ou trois voix, avec accompagnement de l'orgue, en voyant certains chantres obligés d'exécuter à trois voix, à deux ou à une seule, avec cet instrument, des motets à cinq, six, ou même huit parties, nonobstant les longs repos des voix, occasionnés par les imitations ou fugues, les défauts de cadences, de mélodie, etc., et que c'est ce nouveau genre de musique concertant qu'il offre au public par le conseil de ses amis (2). Il ajoute que cette invention a reçu beaucoup d'applaudissements lorsqu'il la fit connaître, à Rome, environ six ans auparavant (vers 1596 ou 1597), et qu'il a trouvé beaucoup d'imitateurs. Parmi ces imitateurs, il compte peut-être Emilio del Cavaliere, Peri et Caccini, bien que le style de leurs mélodies soit différent du sien et que ces artistes se soient proposé un autre but. Peut-être aussi avait-il en vue un œuvre de motets à cinq voix avec basse continue que Richard Deering, compositeur anglais, avait publié à Anvers, en 1597, à son retour de Rome. Le style mélodique de Via-

(1) L'*Euridice composto in musica, in stilo rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, in Firenze, Giorgio Marescotti, MDC, in-folio.

(1) Il y a des exemplaires de cette collection qui portent la date de 1602, bien que de la même édition.

(2) Molte sono state le cagioni (cortesi lettori) che mi hanno indotto a comporre questa sorte di concerti : fra le quali questa è stata una delle principali, il vedere cioè, che volendo alle volte qualche cantore cantare in un organo o con tre voci, o con doe, o con una sola, erano astretti per mancamento di compositioni a proposito loro d'appigliarsi ad una, o doe, o tre parti, di mottetti a cinque, o sei, a sette, ed anche ad otto, le quali per l'unione che devono havere con l'altre parti come obbligate alle fughe, alle cadenze, ai contraponti, et altri modi di tutto il canto, sono piene di pause longhe, e replicate, prive di cadenze, senz' aria, e finalmente con pochissima et insipida seguenza : oltre gl' interrompimenti delle parole tall' ora in parte taciute, et alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, le quali rendevano la maniera del canto, o imperfetta, o noiosa, od inetta, et poco grata a quelli, che stavano ad udire : senza che vi era anco incomodo grandissimo de' cantori in cantarle. Là dove havendo poi volta non poca consideratione sopra tali difficoltà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte a così notabile mancamento, et credo la Dio mercé d'haverlo all' ultimo ritrovato, etc.

dana a une supériorité incontestable sur celui de ses contemporains de l'école romaine, dans la musique d'église concertée.

La partie de basse continue des motets de Viadana n'a point de chiffres d'accords; il ne dit rien sur ce sujet dans l'instruction que contient l'avertissement. Il n'y est pas non plus question de classification d'accords en consonnants et dissonants. L'instruction a pour objet la manière d'exécuter les différentes pièces contenues dans l'œuvre, tant de la part des chanteurs que de celle de l'organiste. Viadana conseille à celui-ci : 1° de jouer simplement la partition; 2° de ne point couvrir le chant dans l'ornement des cadences; 3° de donner un coup d'œil à l'ensemble du morceau, avant de l'exécuter; 4° de ne point accompagner trop haut les voix aiguës, ni trop bas les voix graves; 5° de jouer *a tasto solo*, c'est-à-dire sans accords, les entrées de style fugué, etc.

Cruger, contemporain de Viadana, paraît être un des plus anciens auteurs qui ont dit positivement que ce musicien fut l'inventeur de la basse continue (1). Voici ses paroles : *Bassus generalis seu continuus, so von für trefflichen italianischen Musico Ludovico Viadana erstlich erfunden* (La basse générale ou continue fut premièrement inventée par l'excellent musicien italien Louis Viadana). Il existe en faveur de Viadana un témoignage encore plus rapproché du temps de l'invention, dans la préface que Gaspard Vincenz, organiste à Spire, a mise en tête du *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad, publié en 1611. Parlant de Viadana et de la basse continue, dont il le considère comme inventeur, il dit : *Peritissimus hujus scientiæ artifex, primusque hujus tabulaturæ autor*. Après Cruger, Printz s'est exprimé sur ce sujet d'une manière non moins positive, dans son Histoire de la musique (2). Brossard paraît avoir puisé ses renseignements à cet égard dans le livre de ce dernier; mais je ne sais sur quelle autorité il a dit, à l'article *Basso continuo* de son Dictionnaire de musique, que Viadana a publié un traité de la basse continue. J.-J. Rousseau a copié Brossard, et a cité sans examen ce prétendu traité. On a vu précédemment que la basse des motets de Viadana n'a point de chiffres d'accords, et qu'il n'a rien dit sur ce sujet dans l'avertissement au lecteur de la première édition de ces motets. Cependant Guidotti (*voyez* ce nom), éditeur de la *Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, publiée en 1600, avait donné, dans les *Avvertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi suonerà*, quelques instructions concernant l'usage de ces chiffres ainsi que des signes accessoires, et les avait marqués sur la partie de basse; Jules Caccini avait aussi employé les mêmes signes dans son *Euridice*, publiée la même année. Il est vraisemblable que des observations furent faites, à ce sujet, à Viadana par ses amis, car dans l'instruction pour la seconde édition de ses *Cento concerti ecclesiastici*, qui parut en 1609, il parle de l'usage des chiffres sur la basse en termes à peu près semblables à ceux de Guidotti : c'est sans doute cette circonstance qui a fait considérer Viadana par quelques auteurs comme l'inventeur de la basse chiffrée. Suivant l'abbé Baini (1), on faisait, vers le milieu du seizième siècle, un contrepoint improvisé avec les instruments sur la basse des compositions vocales, et pour éviter les discordances qui pouvaient résulter du mélange du contrepoint instrumental improvisé avec les parties vocales écrites, on marquait sur la basse des chiffres et des signes qui indiquaient la nature des intervalles. Les autorités citées par le savant Baini ne me semblent pas prouver ces assertions; j'ai même la certitude, par la multitude de compositions publiées dans la seconde moitié du seizième siècle, avec ces mots : *Da cantare e da suonare*, que les instruments exécutaient les mêmes parties que les voix. Quant aux chiffres placés au-dessus de la basse, on n'en aperçoit point de traces antérieurement à l'année 1600. J'ai traité historiquement et avec beaucoup de détail ce qui concerne la basse chiffrée, dans le dernier chapitre du second livre de mon *Traité complet de l'harmonie* (Paris, Schlesinger, 1844, gr. in-8°, dont la huitième édition vient de paraître chez Brandus et Dufour (1864), à Paris.

En résumant ce qui précède, on voit : 1° Que l'idée d'une basse d'accompagnement continu est née avec les premiers essais de chant à voix seule soutenue par un instrument, vers 1580; 2° que cette basse, devenue plus animée et plus variée dans ses formes, fut appliquée à l'orgue par Viadana, pour l'accompagnement du chant religieux-mélodique et concerté, et reçut de lui le nom de *basse continue*, vers 1596; 3° que, vers le même temps, l'usage des chiffres et

(1) Dans l'*Appendix de Basso generali seu continuo*, à la suite de son livre intitulé : *Synopsis musica*, Berlin, 1624, in-12.

(2) *Historisch Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*, chap. XII, § 11.

(1) Dans ses Mémoires sur la vie et sur les ouvrages de J. P. de Palestrina, t. I, p. 149 et 150, note 238.

signes accessoires au-dessus de la basse fut imaginé par Emilio del Cavaliere, ou par Guidotti, ou enfin par quelque musicien inconnu jusqu'à ce jour. L'abbé Vogler est donc tombé dans une erreur évidente, dans son Manuel de la science de l'harmonie et de la basse continue, lorsqu'il a *refusé* à Viadana l'invention de la basse figurée sans interruption, la considérant comme plus ancienne que lui, et ajoutant : « Louis Viadana, maître de chapelle de « la cathédrale de Mantoue, proposa finale- » ment, dans les premières années du dix- » septième *siècle*, de chiffrer la basse pour » désigner *les* accords qui doivent accompa- » gner la note fondamentale (1). » C'est exactement le contraire de ces assertions qui est le vrai.

Les ouvrages connus de Viadana sont ceux dont les titres suivent : 1° *Madrigali a quattro voci, lib.* 1. In Venezia, 1591, in-4°. 2° *Madrigali a 6 voci, op.* 5. Ibid., 1593, in-4°. 3° *Canzonette a tre voci da Lodovico Viadana, maestro di cappella nel Duomo di Mantova, libro primo*. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1594. Ce titre prouve l'assertion de Baini que Viadana avait été maître de chapelle à Mantoue avant de l'être à Fano et à Concordia. 4° *Il primo libro de' salmi a* 5 *voci*. Ibid., 1797, in-4°. 5° *Messe a quattro voci, libro primo*. Ibid., 1596, in-4°. 6° *Vespert. omnium solemnitatum Psalmodia quinque vocibus*. In Venetia, per Vincenti, 1597. C'est la quatrième édition; la septième a paru dans la même ville, en 1611. 7° *Salmi e Magnificat a quattro voci*. Ibid, 1598, in-4°. Il y a une autre édition de ce recueil publiée à Francfort, en 1612, in-4°. 8° *Il secondo libro de' Salmi a* 5 *voci*. Ibid., 1601, in-4°. 9° *Psalmi vespertini 8 vocibus concin.* Venetiis apud Vincentium, 1602, in-4°. J'ignore en quelle année la deuxième édition de ce recueil a paru; la troisième a été publiée à Venise, en 1644, in-4°. 10° *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invensione comodo per ogni sorte di cantori e per gli organisti*. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1602 et 1603, in-4°. La troisième édition de ce recueil a été publiée par le même imprimeur en 1609. Une quatrième édition a paru à Venise, chez Vincenti, en 1611, in-4°. Un exemplaire de cette édition se trouve à la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne. Il y a aussi une édition intitulée : *Opus musicum sacrorum concentuum, qui ex unica voce, nec non duabus, tribus et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum basso continuo ad organum applicato*. Francfort, 1612, in-4°. Enfin une édition complète de tous les motets et concerts ecclésiastiques de Viadana, au nombre de cent quarante-six, a été publiée avec l'instruction pour les chantres et organistes, en italien, latin et allemand, avec le titre suivant : *Opera omnia sacrorum concentuum* 1, 2, 3 *et* 4 *vocum, cum basso continuo et generali organo applicato, novaque inventione pro omnigenere et sorte cantorum et organistarum accommodato. Adjuncta insuper in basso generali hujus novæ inventionis instructione, latine, italice et germanice*. Francfort, 1620, in-4°. L'édition de 1613, citée par Gerber, est supposée : c'est celle de 1612 qu'on a confondue avec la dernière, d'après le catalogue de Draudius. 11° *Officium ac Missæ defunctorum quinque vocum*, op. 15. In Venetia, app. Vincenti, 1604. 12° *Responsori et lamentazioni per la settimano santa a 4 voci*, op. 23. Ibid, 1609, in-4°. 13° *Il terzo libro de concerti ecclesiastici a due, a tre et a quattro voci con il basso per sonare nel organo da Lodovico Viadana, masstro di capello nella catedrale di Concordia; nuovamente ristampati et corretti*, op. 24. Ibid., 1611, in-4°. 14° *Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'organo*. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, in-4°. La messe dominicale pour ténor seul et orgue, dont le thème est pris dans le plain-chant de cette messe, a été extraite de ce recueil et publiée dans la *Corolla musica* de Donfrid, à Strasbourg, en 1628. 15° *Concerti sacri a* 2 *voci col basso continuo per l'organo*. Ibid., 1608, in-4°. Les morceaux qui se trouvent dans cette collection ont été réimprimés dans l'édition publiée à Francfort, en 1620. 16° *Falsi bordoni a quattro e otto voci, premesse le regole per il basso per l'organo*. Rome, 1612. 17° *Completorium romanum 8 vocibus decantandum*, lib. 2, op. 16. Venise, Vincenti, 1608, in-4°. 18° *Vesperi et Magnificat a quattro e cinque voci*. Ibid., 1609. Je crois que les recueils précédents ont fourni les éléments de la collection publiée ensuite sous ce titre : *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, cum duobus Magnificat et falsis bordonis, cum* 5 *vocibus*. Francfort-sur-le-Mein, 1610, in 4°. Une partie

(1) *Handbuch zur Harmonielehre und fur Generalbass*, etc. Prague, 1802, in-8° (p. 129) : « Ludwig Viadana, « schlug endlich vor den Bass zu beziffern, und dadurch « die Akkorde die zum Grundton und zur ganzen Harmonie gegriffen werden sollen, anzumerken.

de cette collection a été ensuite reproduite avec les motets à deux, trois et quatre voix dans un autre recueil intitulé : *Concentuum ecclesiasticorum 2, 3 et 4 vocibus, opus completum, cum solemnitati omnium vespertinarum.* Ibid., 1615, in-4°. 19° *Salmi a quattro cori, op. 27; in Venetia, app. Vincenti,* 1512. 20° *Litanie che si cantano nella Santa casa a 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 12 voci; 3a impressione;* ibid., 1613, in-4°. 21° *Officium defunctorum quatuor vocibus concin.*, Venise, Vincenti, 1614, in-4°. 22° *Sinfonie musicalia otto voci*, op. 18, ibid., 1617, in-4°. C'est une réimpression.

**VIADANA** (Jacques-Morus). Il existe à la Bibliothèque royale de Berlin un recueil de motets intitulé : *Jacobi Mori Viadanæ concerti ecclesiastici* 1, 2, 3, 4 *vocum cum basso continuo ad organum, nunc primum in lucem editi. Antverpiæ excudebat Petrus Phalesius,* 1613, in-4°. Je n'ai pas trouvé ailleurs de renseignements sur l'auteur de cet ouvrage, si toutefois il a existé, et s'il n'y a point ici une fraude commerciale.

**VIAL** (...), neveu du violoniste Leclair, né à Paris, vers 1730, a fait graver un *Arbre généalogique de l'harmonie*, d'après le système de Rameau; Paris, 1767, 3 feuilles in-plano. La première feuille contient l'arbre généalogique des accords, et les deux autres les explications.

**VIALARDO** (Balthasar), organiste de l'église *San Giovanni alla conca*, à Milan, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Missæ duæ quinque et sex vocibus cum psalmi vespertini, litaniis Beatæ Mariæ Virginis quinque vocum*, op. 1; Mediolani, per Georgium Rolla, 1624. A la fin de ce recueil, on trouve un *Magnificat* à cinq voix d'Horace Vecchi.

**VIANA** (Matthias-Jean), ou **VEANA**, compositeur de musique d'église, né en Espagne, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de l'*Incarnacion*, à Madrid. Il est peu connu hors de sa patrie. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique de sa composition deux livres de motets à quatre et cinq voix, et trois livres de *Vilhancicos* à cinq et six voix, mais sans date et sans nom d'imprimeur. Yriarte (*voyez* ce nom) est tombé dans une erreur singulière à l'égard de ce musicien, en le confondant avec Viadana (*voyez* ce nom), dans les notes relatives au troisième livre de son poëme sur la musique, où il dit : *Matias Juan Viana que pasa por inventor del baxo continuo*, etc. (page xv, édit. de Madrid, 1789, in-8°). M. Eslava a publié en partition un *Vilhancico* à six voix, de Viana, dans la deuxième série de la *Lira Sacro-Hispana*.

**VICENTE Y CERVERA** (D. François) était organiste de la cathédrale de Huesca, au commencement du dix-huitième siècle. Le 3 novembre 1712, il fut nommé organiste de l'église du collége royal du *Corpus Christi* de Valence, et, plus tard, maître de la même chapelle. Il a composé beaucoup de psaumes et de messes à huit et à douze voix, selon l'usage de cette église, et dans le style de l'école de Valence, qui était, à l'égard de l'Espagne, ce qu'était l'école vénitienne pour l'Italie, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Vicente y Cervera a joui de la réputation d'un des meilleurs compositeurs espagnols, pour la musique religieuse.

**VICENTINO** (Nicolas), prêtre, né à Vicence, en 1511 (1), fit ses études musicales sous la direction d'Adrien Willaert, suivant le titre énigmatique d'un de ses ouvrages, lequel a fait croire, au contraire, à M. Caffi, que Vicentino avait été maître du compositeur flamand. Il fut maître [illegible] cour de Ferrare, et enseigna aux pri[illegible] et princesses de la famille d'Este à jouer des instruments à clavier, sur lesquels il paraît avoir eu beaucoup d'habileté pour son temps. Protégé par eux et particulièrement par le cardinal Hippolyte d'Este, il suivit celui-ci à Rome, et vécut dans son palais vers le milieu du seizième siècle. Préoccupé de la pensée de faire renaître les genres chromatique et enharmonique des Grecs, en leur appliquant l'harmonie consonnante de son temps, il écrivit des madrigaux à cinq voix dans ce système, et les publia sous ce titre bizarre, qualifié avec raison d'amphibologique par l'abbé Baini : *Dell' unico Adriano Villaert discepolo D. Nicola Vicentino Madrigali a 5 voci per teorica e per pratica da lui composti al nuovo modo del celeberrimo suo maestro ritrovati*, lib. 1; Venezia, 1546, in-4° oblong. Cet ouvrage, qu'il croyait destiné à produire une vive sensation sur l'es-

(1) Choron et Fayolle ont très-bien remarqué (*Dictionn. histor. des musiciens*) que Gerber s'est trompé en faisant naître Vicentino à Rome; mais eux-mêmes sont tombés dans une autre erreur en fixant l'époque de sa naissance à 1513, car au-dessous de son portrait placé en tête de son livre, on trouve ces mots : *Nicolas Vicentinus anno ætatis suæ* 44; or le livre a été publié en 1555; il est évident que l'auteur a dû naître au plus tard en 1511.

prit des musiciens, fut cependant peu remarqué à Rome. Il essaya de donner une démonstration de la réalité de son système par l'invention d'un clavecin, auquel il donna le nom d'*arcicembalo* et qui avait plusieurs claviers divisés de telle sorte qu'on pouvait, selon Vicentino, appliquer par leur moyen les genres diatonique, chromatique et enharmonique des anciens à l'harmonie de la musique moderne, avouant que la difficulté des intonations pouvait être un obstacle pour cette application dans la musique vocale. Toutefois il ne croyait pas cet obstacle invincible, car il ouvrit un cours pour enseigner à chanter à six élèves choisis, sous le sceau du secret, les intervalles des trois genres. On commença alors à se préoccuper de cette école mystérieuse; mais Vicentino répondait à ceux qui cherchaient à pénétrer son secret, qu'il ne publierait ses découvertes qu'après qu'il aurait obtenu une position convenable pour ses talents; par exemple, celle de chantre, ou même de maître de la chapelle pontificale. Les choses étaient en cet état, lorsque, vers la fin de mai 1551, Vicentino et Vincent Lusitano (*voyez ce nom*), sortant d'une maison où ils avaient entendu exécuter un morceau de musique à plusieurs voix composé sur le plain-chant du *Regina Cœli*, se mirent à discuter sur cette composition. Lusitano ayant dit qu'elle était dans le genre diatonique, Vicentino soutint que ni lui ni aucun musicien ne savaient précisément en quel genre était un morceau de musique. La dispute devint fort vive à ce propos, et les antagonistes parièrent deux écus d'or, choisissant pour juges de leur différend Bartholomé Escobedo et Ghiselin Dankers, chantres de la chapelle pontificale. On peut voir, à l'article de Lusitano, quel fut le résultat de cette contestation, et comment Vicentino fut condamné à payer les deux écus d'or à son adversaire. Le cardinal de Ferrare considéra le jugement comme une insulte personnelle qui lui était faite; nul doute qu'il n'en eût poursuivi la réparation, s'il n'était parti pour Ferrare quelques jours après, et si son absence de Rome n'avait été de près de quatre années. Vicentino l'avait suivi, et plein de ressentiment contre ses juges, il s'était immédiatement occupé de la rédaction d'un grand ouvrage concernant les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, ainsi que leur application à la musique moderne. Il y rend compte de la dispute et de ses résultats; mais, faisant prendre le change sur l'état de la question, il substitue une discussion de théorie à l'objet spécial qui donna lieu au jugement. Son livre a donc induit en erreur tous ceux qui ont écrit sur ce sujet. De retour à Rome, Vicentino y fit imprimer son livre aux dépens du cardinal de Ferrare, sous ce titre : *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiaratione e con gli esempj dei tre generi con le loro spetie, e con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali*. In Roma, appresso Ant. Barré, 1555, in-fol. de cent quarante-six feuillets, avec une table des matières et des planches (1). Cet ouvrage est divisé en six livres : le premier traite de la théorie de la musique; les cinq autres de la pratique, conformément aux vues de l'auteur.

Indépendamment de la querelle personnelle qu'il y eut entre Vicentino et V. Lusitano, on voit dans leurs ouvrages que leur doctrine était différente, en ce que le premier soutenait que la musique de son temps était un mélange des genres diatonique, chromatique et enharmonique (voyez *l'Antica Musica rid. alla moderna prat.*, lib. 4, cap. 43, fol. 95), tandis que V. Lusitano la croyait du genre diatonique pur. Hawkins, Gerber et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, disent que V. Lusitano parut, quelque temps après, abandonner son opinion et adopter celle de son adversaire, dans le livre intitulé : *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice et in concerto*, etc. (Rome, 1553, Venise, 1558, et Venise, 1561, in-4°). Je trouve, au contraire, la conclusion suivante, à la fin du chapitre *Dei tre generi* de cet ouvrage (fol. 23 verso, édit. de 1561) : *Onde si mostra i stromenti fatti a fine di sonar il genere armonico esser fatti in vano*. Chacun des deux systèmes a eu ses partisans parmi les anciens théoriciens de la musique; mais ceux mêmes qui ont cru à la

(1) Forkel place en 1537 la date de la publication du livre de Vicentino (*Allgemeine Literatur der Musik*, p. 369); mais c'est évidemment une erreur qu'il a copiée dans la Bibliothèque italienne de Fontanini, avec les corrections d'Apostolo Zeno, t. II, p. 416. Cette erreur est d'autant plus singulière, qu'il possédait un exemplaire de cet ouvrage indiqué avec la date de 1555 dans le catalogue de sa bibliothèque (p. 4). Il a été copié par Lichtenthal (*Dizionario e Bibliografia della musica*, t. IV, p. 276). M. Ferd. Becker, se confiant à l'exactitude habituelle de Forkel, n'a pas mis en doute l'existence de la date citée par lui, mais ayant vu vraisemblablement un exemplaire du livre de Vicentino avec celle de 1555, il a supposé deux éditions (*System. Chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, p. 426), bien que celle de 1555 soit la seule réelle.

possibilité des genres chromatique et enharmonique appliqués à l'harmonie consonnante, ont reproché avec raison à Vicentino d'avoir confondu ce qu'il appelle de ces noms avec les genres chromatique et enharmonique des Grecs. Zarlino (1) et Doni (2) disent même qu'il n'avait pas lu les théoriciens grecs, et que non-seulement il ne savait ce qu'étaient les véritables genres chromatique et enharmonique de ceux-ci, mais qu'il n'avait pas même une idée bien nette du genre diatonique. Bottrigari partagea les idées de Vicentino concernant la possibilité de l'emploi des genres chromatique et enharmonique, mais dans le système mixte et tempéré appelé par les Italiens *partecipato* (voyez *Il Melone*, p. 16 et suiv.). C'est aussi dans ce système que Doni a traité de la régénération de ces genres dans la musique moderne (*Aggiunta al compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica* (p. 126 et suiv.). Artusi a réfuté les erreurs de Vicentino dans son livre *Delle imperfezioni della moderna musica* (pag. 26 et suiv.). Au surplus, celui-ci n'eut pas même le mérite de l'originalité dans la vaine entreprise de faire revivre les genres chromatique et enharmonique des Grecs, en les appliquant à l'harmonie consonnante; car Aaron nous apprend (*De Institut. harmon. interprete Jo. Ant. Flaminio*, lib. 2, cap. 9) que Spataro avait fait la même tentative dans l'école de Bologne, au commencement du seizième siècle. J'ai analysé, dans mon *Traité complet de l'harmonie* (liv. 3), un des exemples d'harmonie prétendue chromatique et enharmonique donnés par Vicentino dans le troisième livre de son ouvrage, et j'ai fait voir que les successions auxquelles il donne ces noms sont complétement illusoires. J'ai démontré, en outre, que le chromatique et l'enharmonique dans l'harmonie consonnante sont un non-sens, et que ces genres ne prennent de réalité que par les attractions des dissonances naturelles et par les relations multiples des altérations d'intervalles.

Le P. Martini (3) et Forkel (4) indiquent un livre de Vicentino intitulé : *Descrizione dell' arciorgano, nel quale si possono eseguire i tre generi della musica diatonica, cromatica ed enarmonica.* Venise, 1561. La description de l'*arciorgano* est une feuille volante imprimée d'un seul côté dans la forme d'une affiche ou placard. L'auteur y est appelé *Don Niccolo Vicentino de' Vicentini.* On y voit que l'*arciorgano* était destiné à exécuter dans la perfection les trois genres de musique *diatonique, chromatique* et *enharmonique.* Vicentino dit que *Messer Vincenzo Colombo*, excellentissime facteur d'orgues, à Venise, a exécuté cet instrument d'après ses instructions. Au bas de la feuille, on trouve cette inscription : *in Venetia, appresso Niccolo Bevil'acqua*, 1561, *a dì* 25 *ottobrio.* M. Gaspari (voyez ce nom), de Bologne, qui possède cette pièce rarissime, a bien voulu m'en envoyer une copie (1). La description de l'*arcicembalo* est dans l'*Antica musica ridotta alla moderna pratica*, et l'on trouve à la fin du volume trois planches qui représentent les dispositions et l'étendue de ses claviers.

Malgré les ennemis nombreux qu'il s'était faits par son orgueil, Vicentino fut considéré comme un savant musicien. Deux médailles ont été frappées en son honneur. La première, en bronze de grand module, représente, d'un côté, son effigie avec ces mots : *Nicolaus Vicentinus*; au revers, on voit un orgue avec cette légende : *Perfectæ musicæ divisionisq. inventor.* L'autre est semblable, mais plus petite : le P. Cologera la cite dans son catalogue des médailles du comte Mazzuchelli (*Catalogus numismatum viris doctrinâ præstantibus præcipue Italis cusorum, quæ servantur Brixiæ apud N. N.*). On ne trouve pas d'indication de compositions de Vicentino dans les anciens catalogues.

**VICQ-D'AZYR** (Félix), docteur-régent de la Faculté de médecine de Paris, professeur d'anatomie, membre des Académies française et des sciences, secrétaire de la Société royale de médecine et de chirurgie, naquit à Valognes, le 23 avril 1748, et mourut à Paris, le 20 juin 1794. Au nombre des ouvrages de ce savant, on trouve un *Mémoire sur la voix; de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considérés dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux* (Voyez les

(1) *Istitut. armonic.*, part. 4, c. 3.

(2) *Compendio del Trattato de' generi, e de' modi*, c. 1, p. 4.

(2) *Storia della Musica*, t. 1, p. 467.

(3) *Allgemeine Literatur der Musik*, p. 220.

(1) Voici l'introduction de la description faite par Vicentino : « Essendo cosa manifesta ad ogn'uno che il » tenere ascose quelle cose che possono giovare al » mondo, torna di grandissimo biasmo, il reverendo » don Niccolo Vicentino de' Vicentini, non volendo » incorrere in questo errore, fa per la presente mani- » festo, per beneficio universale della musica, come egli » con longhissima fatica e continuo studio ha ritrovato » e posto nuovamente in pratica uno arciorgano di mi- » rabilissimo artificio et armonia, il qual si vede mani- » festamente haver supplito a molti imperfettioni che si » ritrovano ne gli organi ordinarij, et haver fatto l'or- » gano perfetto. »

Mémoires de l'Académie royale des sciences de Paris, ann. 1779, p. 178).

**VICTORIA** (Thomas-Louis DE), appelé en Italie **VITTORIA**, compositeur, né à Avila, en Espagne, vers 1540, se rendit en Italie, dans sa jeunesse, et y devint élève d'Escobedo et de Morales, ses compatriotes, chantres de la chapelle pontificale. Plus tard, il étudia avec soin les ouvrages de Palestrina, et l'imita souvent avec bonheur; en somme, il fut un des compositeurs de musique d'église les plus distingués et un de ceux qui firent le plus d'honneur à l'Espagne. En 1573, Victoria obtint la place de maître de chapelle du Collège germanique à Rome, et, deux ans après, il fut nommé maître de l'église Saint-Apollinaire. De retour en Espagne, il eut le titre de chapelain du roi. Il vivait encore à Madrid en 1605, car il fit imprimer, dans cette année, un office des morts à six voix, composé pour la mort de l'Impératrice. On croit qu'il est mort en 1608. Les œuvres connues de ce compositeur sont celles dont les titres suivent: 1° *Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat, ad virginem Dei Matrem Salutationes, aliaque complectitur* 4, 5, 6, 8 voc. Venetiis apud Angelum Gardanum, 1576. Cet ouvrage est dédié au duc Ernest de Bavière. 2° *Cantica B. Virginis vulgo Magnificat* 4 voc. *una cum quatuor antiphonis B. Virginis, per annum* 5 *et* 8 voc. Romæ, ex typ. Dom. Basæ apud Franc. Zannettum, 1581, in-fol. 3° *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem*, 4 voc. *una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitatibus* 8 voc. Ibid., 1581, in-fol. Il y en a une autre édition avec le titre italien: *Inni per tutto l'anno a quattro voci*. Venetia, appresso Giac. Vincenti, 1600, in-4°. Cet ouvrage est dédié au pape Grégoire XIII. Victoria fut le premier compositeur qui mit en musique les hymnes de toute l'année. Son style fut critiqué par les maîtres italiens et flamands de son temps; mais il n'en est pas moins vrai que ce style a plus d'originalité que celui de beaucoup de compositeurs du même temps. 4° *Missarum liber primus* 4, 5, 6 voc. *ad Philippum secundum Hispaniarum regem catholicum*. Ibid., 1583, in-fol. Le second livre des messes de Victoria parut à Rome, dans la même année, et les deux livres furent réunis immédiatement après, sous ce titre: *Thomæ Ludovici a Victoria Abulensis Missarum libri duo quæ partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus*. Romæ, ex typographia Dominici Basæ, MDLXXXIII, in-fol. m°. A la fin du dernier feuillet, on lit: *Romæ, apud Alexandrum Gardanum*, 1583. Je possède un bel exemplaire de ce rare volume, qui contient neuf messes, dont cinq à quatre voix, deux à cinq et deux à six. Il est composé de 294 pages. 5° *Officium hebdomadæ sanctæ*. Romæ, ap. Angelum Gardanum, 1585. 6° *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* 5, 6, 8 voc. Ibid., 1585. Une deuxième édition de ce recueil a paru sous ce titre: *Cantiones sacræ* 4, 5, 6, 8 *vocum*. Dillingen, 1588, in-4°. Ce recueil fut réimprimé, avec l'addition de quelques motets à douze voix du même auteur, sous ce titre: *Motecta* 5, 6, 8, 12 *voc. quæ nunc melius excussa, aliis quam plurimis adjunctis, noviter sunt impressa*. Mediolani, ap. Franc. et hæred. Simonis Tini, 1589. Une autre édition a paru aussi à Dillingen, en 1590, sous le titre de *Cantiones sacræ* 5, 6, 8, 12 *voc.*, in-4°. Une troisième a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, en 1602, in-4°. 7° *Missarum liber secundus* 4, 5, 6, 8 *voc., una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam, totius anni*. Romæ, ex typ. Ascanii Donangeli, ap. Franc. Coattinum, 1592. 8° *Officium defunctorum sex vocum* Matriti, Joachin Velasquez, 1605, in-fol. M. Eslava a publié de Victoria la messe *Ave Maris Stella*, la messe de *Requiem* sur le plain-chant et cinq motets en partition, dans le premier volume de la *Lira sacro-hispana* (1re série).

**VICTORINUS** (Georges), né à Huldschœn, en Bavière, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église des Jésuites, à Munich, et mourut dans cette ville, en 1624. Il écrivit la musique du drame intitulé: *Le Combat de l'archange saint Michel avec Lucifer*, qui fut représenté en plein air, le 30 septembre 1597, par les étudiants, avec un chœur de neuf cents chanteurs. On connaît aussi de Victorinus: 1° *Thesaurus LXX litaniarum* 4-10 *vocum*. Munich, Adam Berg, 1596, in-4°. 2° *Philomela cœlestis sive cantiones sacræ cum falsis bordonibus, Magnificat, etc.*, 2, 3 *et* 4 *vocum*. Monachii, apud Nichol. Henricum, 1624, in-4°. Une partie seulement de cette collection de motets appartient à Victorinus: ils sont au nombre de cent. Outre Victorinus, les auteurs de ces motets sont: Rodolphe et Ferdinand de Lassus, Jean Schütz (en latin *Sagittarius*), Cornazzoni, Jean Priuli, André Imperiali, Jacques Perla (luthiste), Guillaume Krumper, Christophe Perckhauer, Gaspard Topiarius, Jean Stadlmayr, Jean Hasler, Jean Fehltmayr, Jean Kurzinger, Adam Weidmann, Jean Aichs-

müller, Bartholomé Hartmann, Étienne Weich, Jean Stupporus, Grégoire Aichinger et Chrétien Erbach. Plusieurs de ces noms ne sont connus que par ce recueil.

**VIDAL** (B.), professeur de guitare à Paris, commença à se faire connaître vers 1778. Il mourut à Paris, au mois de février 1800. On a gravé de sa composition environ quarante œuvres, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour la guitare, avec deux violons et basse (en *ré*). Paris, Imbault. 2° Sonates pour guitare et violoncelle, op. 6. Paris, Baillcux. 3° Sonates pour guitare et violon, op. 7, 8, 12 et 25. Ibid. 4° Six œuvres de sonates pour guitare seule. Paris, Leduc et Gaveaux. 5° Des pots-pourris et airs variés. 6° Des recueils d'airs d'opéras. 7° *Nouvelle méthode de guitare, dédiée aux amateurs*. Paris, S. Gaveaux.

**VIDAL** (Jean-Joseph), violoniste distingué, né à Sorèze, en 1789, entra au Conservatoire de Paris en 1805, comme élève de Rodolphe Kreutzer, pour le violon, et de Gossec, pour la composition. En 1808, le second grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut. Dès l'année suivante, il obtint, au concours du Conservatoire, le premier prix de violon. Il brilla dans les concerts donnés à Paris en 1810 et 1811. Plus tard, il devint le second violon de Baillot, dans les séances de musique de chambre de cet artiste célèbre. Pendant près de vingt ans il conserva cette position. Vidal fut l'un des professeurs les plus estimés pour son instrument. Il n'a pas publié de compositions pour le violon.

**VIDAL** (Étienne-T.-T.), sténographe, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Système de musique sténographique*. Toulon, de l'imprimerie de Beaume, 1835, in-8° de 32 pages, avec un tableau.

**VIDAL** (P.-J.). On a sous ce nom un écrit intitulé : *Physiologie de l'organe de l'ouïe chez l'homme*. Paris, de l'imprimerie de Moessard, 1836, in-8° de 88 pages.

**VIEIRA** (Antoine), compositeur, naquit à Villaviciosa, en Portugal, vers la fin du seizième siècle, et étudia la musique et le contrepoint sous la direction de Manuel Robello, puis se rendit en Italie et obtint la place de maître de chapelle à Lorette. Après quelques années de séjour en cette ville, il retourna dans sa patrie et fut nommé maître de chapelle à Erato. Il y mourut en 1650, laissant en manuscrit les ouvrages suivants, que le roi de Portugal, Jean IV, fit placer dans sa bibliothèque : 1° Messe du premier ton à douse voix. 2° *Miserere* à huit voix, du huitième ton. 3° *Dixit Dominus*, à huit voix, du premier ton, avec instruments. 4° *Beatus Vir*, à douse voix, du premier ton. 5° *Lauda Hierusalem*, à huit voix, du huitième ton. 6° Plusieurs motets.

**VIEIRA** (Antoine), moine portugais, né à Lisbonne, entra dans son couvent en 1644, et devint par la suite un des organistes les plus distingués de son pays. Il mourut le 27 janvier 1707, laissant en manuscrit un recueil de pièces d'orgue désigné par Machado sous ce titre : *Diversas obras de orgao para os tangedores deste instrumento* (OEuvres diverses d'orgue à l'usage de ceux qui jouent de cet instrument).

**VIDAME DE CHARTRES.** *Voyez* **FRETEVAL** (Matthieu DE).

**VIELARS** (Jean), poëte et musicien français, né à Corbie, petite ville de la Picardie, vivait vers 1200. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 65 (fonds de Cangé).

**VIERDANCK** (Jean), compositeur allemand, fut organiste à l'église Sainte-Marie de Stralsund, vers le milieu du dix-septième siècle. Il publia des concerts spirituels à plusieurs voix, sous ce titre : *Geistliche Concerte mit 2, 3 und 4 Stimmen, nebst Basso continuo. Erster Theil.* Greifswald, 1642, in-4°. La deuxième partie de cet œuvre parut à Rostock en 1643, in-fol.; elle contient vingt messes, motets, *Magnificat* et dialogues à huit voix avec accompagnement d'orgue. Mattheson accorde des éloges à cet ouvrage (*Gründlage einer Ehren-Pforte*, page 381). La Bibliothèque royale de Berlin possède un exemplaire des deux parties auquel manque la partie de basse continue. Les autres productions de Vierdanck sont : 1° *Erster Theil; newer Pavanen, Gagliarden, Balletten und Correnten, mit zwey Violinen, und einem Violon, nebenst dem Basso continuo. Von Johann Vierdanck, der Zeit bestelten Organisten zu St-Marien in Straalsund* (Première partie de nouvelles pavanes, gaillardes, ballets et courantes pour deux violons, basse de viole et basse continue, par Jean Vierdanck, un des meilleurs organistes de ce temps, à Sainte-Marie de Stralsund) ; Rostock, 1641, in-4°. La deuxième partie de cet ouvrage, imprimée dans la même année, contient des caprices, chansons et sonates pour deux, trois, quatre et cinq instruments, avec ou sans basse continue. 2° *Erster Theil, geistlicher Concerten, mit 2, 3 und vier Stimmen nebenst dem Basso continuo*, etc.

Rostock, 1656, in-4°. J'ignore si c'est une seconde édition du premier ouvrage cité ci-dessus ou un autre œuvre.

**VIERLING** (Jean-Godefroid), organiste à l'église évangélique de Schmalkalde, en Thuringe, naquit le 25 janvier 1750, à Metzels, près de Meiningen. Devenu élève de l'organiste Fischer, dans cette ville, à l'âge de quatorze ans, il fit des progrès si rapides sous la direction de cet artiste, qu'il fut nommé, quatre ans après, adjoint de son maître. Cependant le désir d'augmenter ses connaissances lui fit demander un congé pour aller à Hambourg continuer ses études près de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; puis il se rendit à Berlin, où il reçut de Kirnberger des leçons de contrepoint. De retour à Schmalkalde, il succéda à Fischer dans la place d'organiste de l'église principale, et conserva cet emploi modeste jusqu'au 22 novembre 1813, époque de sa mort. Les pièces d'orgue de Vierling sont d'un bon style, quoique moins sévères dans leurs formes que celles des organistes allemands de l'époque précédente. On a imprimé de sa composition : 1° Deux trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Mayence, 1781. 2° Six sonates pour clavecin. op. 2. Leipsick, 1782. 3° Vingt-deux pièces d'orgue faciles pour un ou deux claviers et pédale, dont il a été fait deux éditions à Leipsick, chez Breitkopf. 4° Recueil de pièces d'orgue faciles, avec une instruction concernant les préludes de chorals. Ouvrage divisé en quatre parties, *ibid.* 5° Quarante-huit préludes de chorals, en trois suites formant cent quarante-quatre pièces, *ibid.*, 1794. 6° Quarante-huit pièces d'orgue courtes et faciles, *ibid.*, 1795. 7° Trente pièces d'orgue faciles à trois parties, Leipsick, Peters. 8° Cent petits versets pour l'orgue; Offenbach, André. 9° Quatuor pour clavecin, violon, alto et basse, op. 4; *ibid.*, 1786. 10° Vingt-quatre pièces d'orgue faciles. Ouvrage posthume publié par Heckel; Bonn, Simrock. Vierling a laissé en manuscrit deux années complètes de morceaux de musique d'église et dix-huit motets à quatre voix. On a aussi de cet artiste : 1° *Versuch einer Anleitung zum Præludiren für Ungeübtere, mit Beyspielen erlæutert* (Essai d'une introduction à l'art de préluder avec des exemples); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, grand in-8° de trente pages. 12° *Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbass*, etc. (Instruction complète pour la basse continue, éclaircie par des exemples); Leipsick, E. Richter, 1805, in-4° de cent huit pages. 13° *Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem œffentlichen und Privat-Gottesdienst* (Livre choral à quatre voix pour l'usage du service divin public et privé); Cassel, 1789, in-4°. On trouve en tête de ce recueil un petit traité de la basse continue.

**VIERLING** (Georges), fondateur et directeur de musique de la Société de Bach, à Berlin, est né le 5 septembre 1820, à Frankenthal, dans le Palatinat, où son père était instituteur et organiste. Vierling reçut de lui les premières leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Destiné dès l'enfance à la carrière de l'enseignement, il fit ses premières études latines dans l'école de Frankenthal, puis il entra en seconde au Gymnase de Francfort-sur-le-Mein. Les fréquentes occasions qu'il eut, dans cette ville, d'entendre de la musique, lui firent prendre la résolution d'abandonner toute autre étude pour se livrer à celle de cet art. Des motets à huit voix de Jean-Sébastien Bach firent sur lui une impression si profonde, que son penchant pour les œuvres de ce grand artiste est devenu chez lui une passion exclusive. Les ressources pécuniaires de sa famille étaient trop limitées pour qu'il pût payer les leçons d'un maître de composition; et d'abord il n'eut d'autre guide que lui-même, jusqu'à ce que le célèbre organiste Rinck, ami de son père, eût offert de le prendre près de lui et de compléter son instruction. Cette proposition fut acceptée avec empressement, et Vierling alla passer dix-huit mois dans la maison de ce maître, qui lui donna des leçons d'orgue et corrigea ses compositions, mais sans lui enseigner l'art d'écrire d'une manière méthodique; car Rinck, dont l'éducation musicale avait été toute pratique, ne connaissait pas d'autre mode d'enseignement. Cette méthode empirique ne satisfaisait pas Vierling : il comprenait qu'il devait y avoir d'autres études à faire; mais désespérant de trouver, dans le cercle de ses relations, quelqu'un qui pût le diriger, il retourna dans la solitude de sa petite ville natale. Enfin, des circonstances plus favorables lui permirent, au mois de septembre 1842, d'aller s'établir à Berlin, où il fit un cours complet de composition, sous la direction du professeur Marx. Au mois de janvier 1847, il fut appelé, en qualité d'organiste, à Francfort-sur-l'Oder, où il eut aussi la direction de l'Académie de chant. Au mois de novembre 1852, il obtint une place de directeur de musique à Mayence, mais il ne conserva cette position que pendant une année, parce que le goût un peu frivole de musique

qui régnait dans cette ville lui était antipathique. Il entreprit alors un voyage en Italie, mais il fut contraint de l'interrompre, par une grave maladie qui l'atteignit à Vienne. De retour à Berlin, après sa guérison, il se livra à l'enseignement, à la composition, et dirigea, pendant plusieurs années, la société de chant de Potsdam, appelée *Société d'Opéra*. Son goût passionné pour la musique de Bach fut enfin satisfait, au mois de janvier 1857, par la société de chant qui prit le nom de ce grand homme, et il put, chaque année, entendre bien exécuter ses œuvres. De quinze en quinze jours, il va aussi diriger une bonne et nombreuse société de chant à Francfort-sur-l'Oder. En 1859, Vierling a été nommé directeur de musique royale (?). Parmi les ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Le Psaume 127, pour voix *solo*, chœur et orchestre, op. 22; Breslau, Leuckhardt, 1859. 2° Motet à deux chœurs, en partition pour piano ou orgue, op. 25; *ibid.*, 1860. 3° Un grand nombre de *Lieder*, en recueils et détachés, pour voix seule et piano, et de chants pour plusieurs voix. 4° Ouverture pour *la Tempête* de Shakespeare, op. 6; Berlin, Trautwein. 5° Ouverture pour la tragédie de *Marie-Stuart*, exécutée à Berlin, en 1854; Berlin, Schlesinger. 6° *Im Frühling* (Au Printemps), ouverture pour l'orchestre, op. 24; Breslau, Leuckhardt. 7° Quelques pièces pour piano.

**VIEUXTEMPS** (Henri), violoniste célèbre, est né à Verviers, le 20 février 1820. Fils d'un ancien militaire qui, retiré du service, s'était livré à la profession de luthier et d'accordeur d'instruments, il fit pressentir sa destination naturelle dès ses premières années, par le plaisir qu'il manifestait à l'audition du violon de son père. A deux ans, il passait des heures entières à frotter les crins d'un archet sur les cordes d'un petit instrument. A quatre ans et demi, il commençait à déchiffrer la musique. Charmé de ses heureuses dispositions, un amateur zélé voulut faire les frais de son éducation musicale, et le confia aux soins de Lecloux, bon professeur de violon, qui prépara par ses leçons les talents du jeune violoniste, devenu depuis lors un des artistes les plus remarquables de son époque. Ses progrès furent si rapides, qu'il put entreprendre avec son maître un premier voyage à l'âge de huit ans, pour donner des concerts dans les principales villes de la Belgique. Arrivé à Bruxelles, il y rencontra le célèbre violoniste M. de Bériot, qui, frappé de sa précoce habileté, lui donna gratuitement des leçons pendant quelques mois. Au printemps de 1830, il vint avec son nouveau maître à Paris, et y joua dans un concert donné à la salle de la rue de Cléry. L'auteur de cette notice, qui l'entendit alors, prédit, dans sa *Revue musicale*, l'avenir de l'artiste enfant. De retour à Verviers peu de temps après, Vieuxtemps y reprit ses études. En 1833, il entreprit avec son père un voyage en Allemagne, pendant lequel il acquit, par l'habitude de se faire entendre en public, l'assurance nécessaire à la libre manifestation du talent. Ce fut à Vienne qu'il obtint ses premiers succès de quelque importance. Il y prit aussi quelques leçons d'harmonie de Simon Sechter, organiste de la cour, puis revint à Bruxelles, où il ne resta que quelques mois. Au mois de décembre 1834, il partit pour Paris, ne put parvenir à s'y faire entendre, et se rendit à Londres, où son talent n'excita pas l'intérêt qu'il avait espéré. De retour à Paris dans l'été de 1835, il prit la résolution de compléter ses connaissances en faisant, sous la direction de Reicha, des études de composition. La méthode superficielle, mais expéditive de ce professeur, était celle qui convenait le mieux à un instrumentiste peu soucieux d'acquérir un profond savoir des formes du contrepoint, qu'il ne considérait pas comme étant à son usage. Peu de temps après, il commença à écrire ses premières compositions, et les fit entendre dans son voyage en Hollande, entrepris en 1836; puis il retourna à Vienne et y publia ses ouvrages. En 1838, il joua avec succès au théâtre de Bruxelles, ainsi que dans un concert qui fut donné à l'église des Augustins par la Société philanthropique, et y fit entendre des fantaisies et des fragments de concertos où l'on remarquait quelques idées heureuses mêlées à des incohérences. Immédiatement après, il partit pour la Russie, donnant des concerts à Prague, Dresde, Leipsick et Berlin. Parti de cette dernière ville pour Pétersbourg, il fut arrêté par une grave maladie dans une petite ville de la Russie, et y fut retenu pendant plus de deux mois. Arrivé à Pétersbourg, il y eut de brillants succès qui ne se démentirent point à Moscou. Ce fut dans ce pays qu'il écrivit un nouveau concerto de violon et une grande fantaisie avec orchestre dont la supériorité, à l'égard de ses productions précédentes, est si marquée, que la malveillance s'est emparée de ce fait, à Paris comme à Bruxelles, pour lui en contester la propriété, quoiqu'on ne pût nommer l'artiste distingué qui aurait prêté sa plume à Vieuxtemps. Depuis lors, le grand

mérite de ses autres compositions a démontré qu'il était bien le véritable auteur de celles-là. Après un séjour de plus d'une année en Russie, Vieuxtemps revint à Bruxelles, au mois de juin 1840, et, le 7 juillet suivant, il joua son nouveau concerto (en *mi*) et sa fantaisie (en *la*) dans un grand concert donné au bénéfice des musiciens de l'orchestre du théâtre, sous la direction de l'auteur de cette notice. Ces morceaux, où l'artiste déploya le plus beau talent d'exécution, excitèrent des transports d'enthousiasme. Vieuxtemps les fit entendre de nouveau aux concerts donnés à Anvers, au mois d'août suivant, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Rubens, et l'admiration fut telle, qu'un ministre lui accorda immédiatement la décoration de l'ordre de Léopold.

Il ne manquait plus à Vieuxtemps que la sanction de l'intelligente population de Paris : baptême sans lequel un artiste n'ose croire à sa gloire. Il l'obtint dans l'hiver suivant, et n'excita pas moins d'intérêt par le mérite de ses dernières productions que par son talent d'instrumentiste. Depuis lors, il a fait un second voyage en Hollande, puis a visité de nouveau l'Allemagne, et a revu Vienne pour la troisième fois : enfin, il a parcouru la Pologne et n'est revenu à Bruxelles qu'au mois de juin 1843; puis il a fait un premier voyage en Amérique, pendant les années 1844 et 1845.

De retour en Europe, dans l'été de 1845, Vieuxtemps parcourut les provinces rhénanes, joua à Coblence, chez le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, à l'époque des fêtes pour l'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn. A l'automne de la même année, il se maria à Francfort-sur-le-Mein ; puis il se rendit de nouveau à Petersbourg, où l'empereur Nicolas le nomma violon-solo de sa musique, avec un engagement de dix ans, dont une des clauses imposait à l'artiste l'obligation de former quelques élèves. Cet engagement commençait en 1846. Vieuxtemps passa, en effet, plusieurs années en Russie; mais, soit que le climat ne fût pas favorable à sa santé; soit qu'il éprouvât le besoin de produire son talent chez des populations plus sympathiques à son sentiment artiste et plus avancées dans la culture de l'art, il n'acheva pas jusqu'au terme l'engagement qu'il avait pris, et préféra renoncer à la pension stipulée dans son contrat. En 1852, il reparut en Allemagne, en Angleterre, en France, en Belgique, y donnant une multitude innombrable de concerts, jusqu'en 1857, où il entreprit un second voyage en Amérique, dont le produit a été considérable. Dans l'hiver de 1858, le célèbre artiste donna, à Paris, une série de séances de musique de chambre, dans lesquelles il obtint des succès d'enthousiasme. Il serait impossible de le suivre depuis ce moment dans ses incessantes pérégrinations d'un bout à l'autre de l'Europe, plus impossible encore d'énumérer les concerts et les solennités musicales dans lesquelles s'est produit son talent. Au moment où cette notice est complétée (juillet 1864), Vieuxtemps jouit d'un moment de repos dans la propriété qu'il possède à Dreichenhain, près de Francfort; mais il ne tardera pas sans doute à reprendre son vol vers les contrées où son archet frappe monnaie.

Vieuxtemps n'est pas seulement un violoniste de premier ordre, car ses compositions pour son instrument tiennent un rang éminent dans la musique moderne de violon. Ses principales productions publiées sont : 1° Grand concerto (en *mi*), pour violon et orchestre, op. 10; Paris, Brandus. 2° Deuxième concerto, *idem*, op. 8; *Ibid.* Cette composition a précédé l'œuvre 10, et n'a pas été considérée comme le véritable deuxième concerto de l'auteur. 3° Deuxième concerto (en *fa* dièse mineur), op. 19; Hambourg, Schuberth. 4° Grand concerto (en *la*), op. 25; Paris, Brandus, et Leipsick, Kistner. 5° Quatrième grand concerto (en *ré* mineur), *ibid.* Il y a d'autres concertos de Vieuxtemps sur lesquels je manque de renseignements. 6° Grande fantaisie (en *la*) pour violon et orchestre; Paris, Brandus. 7° Air varié sur les motifs du *Pirate*, op. 6; *ibid.* 8° Romances sans paroles avec accompagnement de piano, op. 7, en deux suites; *ibid.* 9° *Hommage à Paganini*, caprice avec orchestre ou piano, op. 9; *ibid.* 10° Fantaisie caprice pour violon et orchestre ou piano, op. 11; *ibid.* 11° Grande sonate en quatre parties (en *ré*) pour piano et violon, op. 12; Mayence, Schott. 12° *Les Arpèges*, caprice avec accompagnement de violoncelle obligé et de piano ou orchestre, op. 15; Paris, Brandus. 13° Six études de concert avec accompagnement de piano, op. 16, en deux suites; *ibid.* 14° *Souvenir d'Amérique*, air varié sur l'air américain *Yankee doodle*, avec quatuor ou piano, op. 17; *ibid.* 15° *La Norma*, fantaisie sur la quatrième corde du violon, avec orchestre ou piano, op. 18; *ibid.* 16° Duo concertant sur *Don Juan*, pour violon et piano, avec Edouard Wolff, op. 20; Berlin, Schlesinger. 17° *Souvenir de Russie*, fantaisie pour violon et orchestre ou piano, op. 21; Paris, Brandus. 18° Six morceaux brillants de salon

pour violon et piano, op. 22; *ibid.* 19° Grand duo brillant sur *Le Camp de Silésie*, de Meyerbeer, pour violon et piano, avec Théodore Kullak, op. 24; Berlin, Schlesinger. 20° Grande fantaisie sur des thèmes slaves pour violon et orchestre ou piano, op. 27; Paris, Brandus. 21° Introduction et rondo pour violon et orchestre ou piano, op. 29; *ibid.* Il existe beaucoup d'autres compositions de Vieuxtemps, dont une grande polonaise avec orchestre, une élégie (en *fa* mineur), pour violon et instruments à vent, des *Contes* pour violon, avec quatuor ou piano, beaucoup de petites pièces de différents genres, trois cadences pour le concerto de Beethoven, op. 61, des duos et fantaisies pour violon et piano, avec Édouard Wolff, op. 76 et 89, des transcriptions, etc.

Vieuxtemps est membre de l'Académie royale de Belgique depuis 1846. Il est officier de l'ordre de Léopold et décoré de plusieurs autres ordres.

Madame Vieuxtemps, née *Joséphine Eder*, à Vienne, est une pianiste de talent. Elle accompagne son mari, dans ses morceaux de salon, avec autant de précision que de délicatesse. Mademoiselle Eder se fit entendre pour la première fois dans un concert donné à Vienne, le 7 septembre 1829. En 1833, elle entreprit un voyage pour donner des concerts, et visita Prague, Dresde, Berlin, Leipsick et Francfort. Dans l'année suivante, elle était à Stuttgard. Suivant l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipsick, cette dame est la même que mademoiselle Eder, qui entra au théâtre de Leopoldstadt à Vienne, comme cantatrice, et joua le rôle du page Chérubin dans le *Mariage de Figaro*, de Mozart, en 1836. Dans l'année suivante, elle passa au théâtre de Josephstadt, de la même ville. Elle y était encore en 1838 et y chanta le rôle d'*Adalgisa* dans la *Norma*. En 1842, mademoiselle Eder était au théâtre de Manheim, où elle joua le rôle du page dans les *Huguenots*. Dans les années 1843, 1844 et 1845, elle resta attachée au théâtre de Cassel, et y chanta avec succès à la scène et dans les concerts.

**VIGANONI** (Joseph), célèbre ténor, né à Bergame, en 1754, fit ses premières études de musique dans cette ville, puis reçut des leçons de chant de Ferdinand Bertoni, à Venise. En 1777, il débuta à Brescia en qualité de second ténor, et y eut assez de succès pour être engagé en qualité de premier ténor au théâtre de Padoue, pendant le carême de 1778. Après avoir chanté à Modène, à Parme, à Bologne et à Rome, il fut engagé au théâtre italien de Londres, en 1782, et n'y réussit que médiocrement. En 1786, il était à Vienne, où Paisiello écrivit pour lui le rôle de *Sandrino*, dans *Il Re Teodoro*. Engagé au théâtre Saint-Charles de Naples, au printemps de 1787, il y brilla au premier rang, particulièrement dans la *Modista raggiratrice*, du même compositeur. La grande réputation de Viganoni date de cette époque; elle reçut la plus honorable sanction à Paris, lorsqu'il partagea avec Mandini l'emploi de premier ténor, pendant les années 1789 à 1792. La catastrophe de 1793 ayant dispersé les excellents chanteurs du théâtre italien, Viganoni retourna en Italie et chanta à Milan, pendant le carême de cette année, puis sa fit entendre sur les principaux théâtres de sa patrie. Appelé à Londres, en 1795, il y fut accueilli cette fois par de vifs applaudissements et y demeura près de six ans. Au mois de juillet 1801, il fit un voyage à Paris, où il retrouva son ancien ami Paisiello; puis il résolut de vivre dans le repos à Bergame et d'y jouir de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Il y accepta la place de premier ténor de la basilique de Sainte-Marie-Majeure et se fit entendre chaque année à cette église, dans les grandes solennités. Il mourut dans cette ville, au mois d'avril 1823, à l'âge de soixante-neuf ans.

**VIGNALI** (Gabriel), compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets intitulé : *Sacri Rimbombi di pace e di guerra, a 2, 3, 4 voci, ed uno a otto col basso per organo*. Venise, 1665, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Ueberlingen, en Allemagne, sous ce titre : *Sacri concentus a 2, 3, 4 et uno ab 8 vocibus, ad ecclesiæ militantis statum stylo selectiore applicati*; 1671, in-4°. L'abbé Santini, de Rome, possède du même auteur, en manuscrit : *Kyrie, Gloria e Credo, a 4 con stromenti*. On lit dans la série chronologique des membres de l'Académie de Sainte-Cécile que cet artiste fut élève de J.-M. Caretti : c'est évidemment une erreur, car Vignali naquit environ quarante ans avant ce maître.

**VIGNATI** (Joseph), compositeur, né à Bologne, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit la musique de l'opéra intitulé : *I Rivali generosi*, qui fut représenté au théâtre *San Samuele* de Venise, en 1726.

**VIGNOLA** (Joseph), compositeur, né en Sicile, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit, en 1701, la musique de l'ora-

torio *Debora, professa guerriera*, poésie du docteur Andrea Perrucci, de Palerme.

**VIGUERIE** (Bernard), professeur et marchand de musique, naquit, en 1761, à Carcassonne, dans le Languedoc. Après avoir été enfant de chœur à la cathédrale, il devint élève de Laguna, organiste de cette église, à l'âge de dix-huit ans; quatre ans après, il se rendit à Paris avec une lettre de recommandation pour Charpentier, organiste de Saint-Paul, qui lui fit achever ses études musicales. En 1795, Viguerie, devenu professeur de piano à Paris, ouvrit une maison de commerce pour la musique. Il mourut dans cette ville, au mois de mars 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. Il avait fait graver de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1. 2° Trois *idem* précédées de préludes ou exercices, op. 2. 3° Trois *idem*, op. 4. 4° Premier concerto pour piano et orchestre, op. 5. 5° Deuxième *idem*, op. 7. 6° *Bataille de Marengo*, pièce militaire et historique pour le piano, avec violon et basse, op. 8. 6° (*bis*) Deux sonates pour piano et violoncelle, op. 9. 7° Six nouvelles sonatines progressives pour le piano, op. 10. 8° Six duos pour deux violons, liv. 1, 2, 3. 9° Trois duos pour deux clarinettes, d'une difficulté progressive, liv. 1. 10° Airs et romances avec accompagnement de piano, 1er et 2e recueils. 11° *L'art de toucher le piano-forte, ou méthode facile pour cet instrument, divisée en quatre suites*. Paris, chez l'auteur, 1798, in-fol. Il est peu d'ouvrages plus médiocres et d'une utilité plus contestable que cette prétendue méthode; il en est peu cependant qui aient obtenu plus de succès et dont on ait fait un plus grand nombre d'éditions. Les professeurs inhabiles qui se trouvaient autrefois dans la plupart des villes de France, ont seuls fait ce succès honteux qui s'est arrêté depuis les derniers progrès de l'art de jouer du piano.

**VIIKI**, célèbre cantatrice de l'Hindoustan, vivait à Dehli, vers 1820. Reginald Heber, évêque de Calcutta, en parle avec enthousiasme dans la relation de son voyage dans les provinces de l'Inde méridionale (1). Il l'entendit dans une fête qui lui fut donnée à Dehli : elle y chanta des mélodies hindoustanes, accompagnées, dit-il, *par un misérable orchestre d'instruments de l'Inde, dont les gammes sont essentiellement fausses*. En dépit de cet accompagnement, la voix de Viiki le charma par sa suavité, sa flexibilité dans les ornements du chant et son étendue extraordinaire. Comme la plupart des bayadères, après avoir ému les assistants par son chant, elle les ravit par la grâce de sa danse.

(1) *Journey through the Upper Provinces of India*. Londres, 1828, 3 vol. in-8.

**VILBACK** (Alphonse-Zoé-Charles RENAUD DE), organiste et compositeur, né à Montpellier (Hérault), le 3 juin 1829, est fils d'un capitaine au corps royal d'état-major. Il montra, dès ses premières années, de rares dispositions pour la musique et fit de rapides progrès dans l'étude de cet art. Arrivé à Paris, à l'âge de douze ans, il fut présenté, par Halévy, au comité des études du Conservatoire, et demandé par ce professeur comme élève de son cours de composition. Cette demande fut accueillie, et le jeune Renaud de Vilback fut admis dans cette école le 14 juin 1842. Devenu élève de M. Benoist pour l'orgue, le 14 février 1843, il obtint le second prix de cet instrument dans la même année, et le premier lui fut décerné en 1844. Il venait alors de prendre part au concours de composition de l'Institut de France et y avait remporté le second premier grand prix. Devenu pensionnaire du gouvernement français à ce titre, il partit pour Rome au mois de décembre suivant, et, après y avoir séjourné environ deux ans, il visita une partie de l'Italie, puis se rendit à Vienne et parcourut une partie de l'Allemagne. Au mois d'octobre 1847, une ouverture de sa composition a été exécutée à la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, à Paris. De retour à Paris, M. Renaud de Vilback se livra à l'enseignement et à la composition pour le piano. En 1856, il fut nommé organiste de la paroisse de Saint-Eugène, et prit une place honorable parmi les meilleurs organistes français. Il se distingue particulièrement par le mérite de ses improvisations et par l'art de varier les effets de l'orgue moderne. Le 4 septembre 1857, il a fait représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, le petit opéra *Au clair de la lune*, dont la distinction de la musique a été signalée par divers journaux. Cet ouvrage fut suivi d'*Almanzor*, opéra-comique en un acte, joué au Théâtre Lyrique, le 16 avril 1858, et qui n'eut qu'un succès médiocre. Parmi les compositions de M. Renaud de Vilback, on remarque: 1° Deux rondos pour piano seul, op. 4. Paris, H. Lemoine. 2° *Impressions d'Italie*, deux caprices *idem*, op. 5. *Ibid*. 3° Fantaisie brillante sur la *Sonnanbula*, op. 6. *Ibid*. 4° Rondo espagnol, op. 7. *Ibid*. 5° Deux morceaux caractéristiques, op. 8. *Ibid*. 6° Nocturne, op. 9. *Ibid*. 7° Grande valse brillante, op. 10. *Ibid*.

**VILHALVA** (Antoine-Rodrigue), en dernier lieu maître de chapelle de l'église cathé-

drale d'Evora, naquit à Vilhalva (d'où il prit vraisemblablement le nom sous lequel il est connu), près de la ville de Fonteira, dans la province d'Alentéjo, en Portugal. Il eut une belle voix dans sa jeunesse, et étudia la musique, vers 1625, sous la direction de Manuel Rebello. Devenu maître de chapelle de l'hôpital général de Lisbonne, il passa ensuite en la même qualité à la cathédrale de cette ville. Ce compositeur a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, messes, hymnes et motets qui se trouvaient autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal. Son chef-d'œuvre est una messe à huit voix, très-développée et divisée en quatre parties.

**VILHENA** (Diego-Dias DE), maître de chapelle à Evora, en Portugal, né vers le milieu du seizième siècle, fit ses études musicales sous la direction du célèbre maître Antoine Pinheiro. Vilhena fut un des plus habiles contrepointistes de sa nation. Il mourut en 1617, et laissa en manuscrit, outre beaucoup de compositions pour l'église, qui se trouvent dans la bibliothèque royale de Lisbonne, un ouvrage intitulé : *Arte de canto chão para principiantes* (Art du plain-chant pour les commençants).

**VILLANI** (Gaspard), né à Plaisance, fut organiste de l'église de cette ville, dans les premières années du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Missa, Psalmi ad Vesperas 16 vocibus concinuntur, lib. 2.* Venetiis, apud Ang. et F. F. Gardanum, 1611, in-4°. 2° *Missa ave Maria graciosa* 20 *vocum, liber* 4; ibid., 1611. 3° *Misse e Vespere a* 4, 5 *e* 6 *voci*. Venise, 1611, in-4°. 4° *Salmi a* 5, 6 *e* 8 *voci con basso continuo per l' organo*. Venise, 1617, in-4°. 5° *Psalmi omnes ad Vesperas* 5 *vocum*, op. 7. Venetia, app. Bart. Magni, in-4°. 6° *Salmi per tutti i Vespri dell' anno a* 12 *voci, lib.* 3. Venetia, app. Ang. Gardano, 1610.

**VILLEBLANCHE** (Armand DE), né à Paris, en 1786, d'une famille noble, suivit ses parents dans l'émigration à Londres, et, après avoir reçu les premières leçons de musique et de piano de madame Laval-Lécuyer, devint élève de J.-B. Cramer. M. de Marin (*voyez* ce nom), son parent, célèbre harpiste et violoniste, lui donna quelques leçons d'harmonie. De retour à Paris, il continua l'étude de cette science sous la direction de l'abbé Roze, puis devint élève du célèbre pianiste et compositeur Wœlfl. Ayant été nommé auditeur au conseil d'État, il fut chargé de porter des dépêches à l'empereur Napoléon pendant l'occupation de Moscou, et périt dans la retraite de cette désastreuse campagne, au mois de décembre 1812. Cet amateur distingué fit représenter au théâtre Feydeau, en 1809, *le Nègre par amour*, opéra-comique en un acte, qui ne réussit pas. Il avait écrit aussi *La Colère d'Achille*, grand opéra en trois actes, qui n'a point été joué. On a gravé de sa composition : 1° Quatre sonates pour piano seul, op. 1; Paris, Porro. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 2; Paris, P. Leduc. 3° Deux trios pour piano, hautbois et violoncelle, op. 3, n°s 1, 2; Paris, Erard. 4° Trois grandes sonates pour piano seul, op. 4; *ibid.*

**VILLEMAREST** (Charles Maxime DE), né à Paris, le 22 avril 1785, a fait ses études au collége de Vendôme et au Prytanée français. Successivement employé au cabinet du ministre de l'intérieur, secrétaire général des départements au delà des Alpes, puis écrivain politique, il a publié des mémoires et des pamphlets. C'est à lui qu'est due la rédaction des Mémoires du compositeur Blangini, publiés sous le titre de *Souvenirs de Blangini* (1797 à 1834); Paris, Alardin, 1835, in-4°. M. de Villemarest n'a pas mis son nom à ce livre. Il est mort à Belleville, près de Paris, au mois d'août 1852.

**VILLENEUVE** (André-Jacques), maître de musique de l'église cathédrale d'Arles, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° Concert français, traduit du psaume *Dominus regnavit*; Paris, Ballard, 1711, in-fol. 2° Neuf leçons des Ténèbres, avec basse continue; Paris, Boyvin, in-4° oblong. 3° Six motets et un *Miserere*, idem; *ibid.*

**VILLENT** (Joseph). *Voyez* **WILLENT**.

**VILLERS** (Clémence DE), demoiselle attachée à la duchesse d'Orléans, vers 1770, est auteur d'un écrit de peu de valeur, intitulé : *Dialogues sur la musique, adressés à son amie, et dédiés à S. A. S. Monseigneur le duc de Chartres*. Paris, 1774, in-8° de soixante-quatre pages.

**VILLIERS** (Pierre DE) ou **VUILLIERS**, musicien français du seizième siècle, n'est connu que par quelques morceaux de sa composition, répandus dans les recueils de son temps, et parmi lesquels on remarque : 1° *XIV livre, contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties*. Paris, Attaingnant, 1543, petit in-4°. 2° *Motetti del Fiore. Tertius liber cum quatuor vocibus*. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguentu. Anno Domini 1539, in-4° obl. 3° *Quintus*

*liber Motetorum quinque et sex vocum.* Opera et solercia Jacobi Moderni (*alias dicti* Grand Jaques) in unum coactorum, et Lugduni ab eodem impressorum 1543, in-4°. 4° *Liber decem Missarum, a præclaris et maximi nominis musicis contextus*, etc. Jacobus Modernus à Pinguento excudebat Lugduni. Anno publicæ salutis, 1540, petit in-fol. On y trouve la messe à quatre voix de P. de Villiers, intitulée *De Beata Virgine.* 5° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi, nuspiam antea sic æditi.* Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlhardus excudebat, 1545, in-4° obl. Sigismund Salblinger, d'Augsbourg, est l'éditeur de cette collection, qui contient trente-six motets, dont deux de P. de Villiers. 6° *Quart livre de chansons composées à quatre parties par bons et excellents musiciens. Imprimé en quatre volumes.* Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1553, petit in-4° obl. 7° *Cinquiesme livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par plusieurs autheurs. Imprimé en quatre volumes.* Ibid., 1556. On y trouve trois chansons à quatre voix par de Villiers. 8° *Second livre du Recueil des recueils composé à quatre parties, de plusieurs autheurs.* Ibid., 1564, in-4°. On y trouve trois chansons de P. de Villiers. 9° *Premier livre de chansons à deux parties composées par plusieurs autheurs.* Ibid., 1578, petit in-4° obl. Ce recueil renferme douze chansons de P. de Villiers.

**VILLOTEAU** (Guillaume-André), fils d'un instituteur, naquit le 6 septembre 1759, à Bellême (département de l'Orne). Ayant perdu son père à l'âge de trois ans et demi, il fut admis, quelque temps après, en qualité d'enfant de chœur, à la collégiale du Mans, et fit ses premières études littéraires et musicales dans cette maîtrise. A l'âge de onze ans, il fut tonsuré et pourvu d'un bénéfice ecclésiastique simple, qui lui fournit les moyens d'entrer au collége du Mans, dirigé par les Pères de l'Oratoire. A peine eut-il achevé ses humanités que, persécuté par les obsessions de ses parents pour qu'il entrât au séminaire et se fît prêtre, il prit la résolution de s'enfuir et de voyager comme musicien d'église ambulant, ce qui s'appelait alors *vicarier;* mais, bientôt fatigué de ce genre de vie, il s'engagea dans un régiment de dragons. Cependant personne n'était moins fait que Villoteau pour la vie de soldat; d'ailleurs, il avait appris que sa mère était profondément affligée de son absence et que des démarches étaient faites par diverses personnes pour lui enlever son bénéfice; il négocia son congé avec son colonel, et devenu libre, il retourna à ses études. Il reprit alors sa place au chœur de la collégiale du Mans; mais il y resta peu de temps, ayant accepté une place de ténor qui lui fut offerte au chœur de la cathédrale de la Rochelle. Le désir d'acquérir de l'instruction le conduisit ensuite au collége de Montaigu, pour y suivre, pendant deux ans, un cours de philosophie; puis à Paris, où il fréquenta, pendant trois autres années, les leçons des docteurs de La Hogne et Asseline, à la Sorbonne. Après avoir reçu les ordres, il fut attaché au chœur de la cathédrale de Paris, à la recommandation de Lesueur, et une riche prébende allait lui être donnée, quand les orages de la révolution éclatèrent (1). Le peu de goût qu'il avait toujours eu pour l'état ecclésiastique le lui fit alors abandonner pour entrer, en 1792, dans les chœurs de l'Opéra, où il fut ensuite coryphée. C'est un fait digne de remarque que les deux musiciens érudits qui font le plus d'honneur à la littérature musicale de la France, à savoir Perne et Villoteau, furent tous deux choristes à l'Opéra dans le même temps. Tous deux se consolaient, par l'étude, des ennuis d'un emploi peu d'accord avec leurs penchants. Villoteau quitta cette position, en l'an VI de la république, pour faire partie du corps de savants emmené en Égypte par le général Bonaparte.

Une nouvelle carrière venait de s'ouvrir pour lui, carrière honorable dont il se montra digne par ses patientes investigations et par son noble caractère. Sa destination était de recueillir les faits et des matériaux concernant la musique des divers peuples orientaux qui sont mêlés sur le sol de l'Égypte, particulièrement les Arabes, les Coptes, les moines grecs et les Arméniens. Muni d'une abondante récolte de notes, de traités de musique et d'instruments, il revint à Paris dans l'an VIII, et se mit à travailler avec ardeur à la part qu'il devait fournir au grand ouvrage de la *Description de l'Égypte.* Pendant plusieurs années, il s'occupa à rechercher, dans les grandes bibliothèques de Paris, les documents propres à combler les lacunes de ses recherches en

(1) Dans une note de Villoteau publiée par M. Lecomte (*Gazette musicale de Paris*, ann. 1839, p. 206), il est dit que pour échapper à la hache révolutionnaire, en 1791, il fut obligé de quitter furtivement le cloître Notre-Dame, et d'aller prendre un appartement dans le faubourg Montmartre, en qualité de professeur de musique et de littérature, etc. Il y a sans doute une erreur de date dans cette note, car il n'y avait point de hache révolutionnaire en 1791.

Égypte, et à obtenir de l'amitié des orientalistes Sylvestre de Sacy, Herbin et Sediliot des traductions des traités originaux de la musique orientale. Je le connus, pendant les années 1804 à 1807, occupé de ces recherches dont les résultats parurent successivement dans les volumes de la *Description de l'Égypte*. Les diverses parties du travail de Villoteau sont : 1° *Dissertation sur la musique des anciens Égyptiens*. 2° *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte, et sur les noms que leur donnèrent, en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays*. Ces deux dissertations sont contenues dans les volumes qui concernent l'état ancien de l'Égypte. Michaëlis a traduit la première en allemand, sous ce titre : *Abhandlung über die Musik der alten Ægyptens*. Leipsick, 1821, in-8° de 100 pages. 3° *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Cette partie, qui forme 240 pages (petit in-folio) d'impression, fait partie du quatrième volume de l'état moderne, dans l'édition originale. 4° *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*. Cette quatrième et dernière partie du travail de Villoteau se trouve dans le septième volume de l'état moderne et forme 170 pages. Quoique le plus grand soin ait présidé aux recherches de ce savant sur la musique des anciens peuples de l'Égypte, quoiqu'on y remarque une érudition rare, quoique, enfin, il y ait porté la conscience littéraire d'un honnête homme, l'absence de données positives l'a obligé à se réfugier souvent sur le terrain des conjectures et à prendre pour guides Jablonsky, Kircher et d'autres savants qui, dans le cours des siècles derniers, ont essayé d'éclaircir l'histoire des mœurs, des arts et de la littérature d'un peuple chez qui tout était mystérieux. Les conjectures de Villoteau paraissent souvent heureuses et sont accompagnées des textes antiques qui étaient à la disposition de l'auteur, et qui pouvaient lui servir de preuves; mais, enfin, ce sont des conjectures, et ce ne pouvait être autre chose en l'état des connaissances qu'on avait sur l'Égypte à l'époque où l'auteur rédigea son travail. Les diverses collections d'antiquités, recueillies depuis lors dans les tombeaux de ce pays et apportées en Europe, ont mis à notre disposition des instruments dont on n'avait autrefois que des représentations plus ou moins grossières, plus ou moins infidèles et qui jettent un grand jour sur cette matière. Les autres parties du travail de Villoteau, ayant pour objet l'exposé de l'état actuel de la musique des différents peuples qui habitent l'Égypte, ont l'avantage de reposer sur des faits patents; et, comme l'auteur unissait à des connaissances très-étendues dans l'art une érudition profonde et variée, comme il était, d'ailleurs, animé dans ses recherches d'un zèle infatigable qui ne reculait devant aucune difficulté, il nous a donné sur la musique des Orientaux des renseignements précieux qui rectifient les notions incomplètes ou fausses que nous avions reçues de Kircher, de Laborde, de Pockoke, de Norden et des autres écrivains et voyageurs. Son travail concernant le chant de l'Église grecque est particulièrement digne d'éloges. J'ai donné, dans la *Revue musicale*, une analyse des travaux de Villoteau (t. I, p. 370-381, 389-402, et t. II, p. 1-9). Ce savant avait préparé un autre mémoire sur la nature et le caractère des divers genres de chant et de poésie en usage dans l'ancienne Égypte; mais il ne put en obtenir l'insertion dans la Description de ce pays, parce qu'il fut considéré comme trop conjectural par la commission chargée de la publication de ce grand ouvrage. Pour compléter enfin la tâche qu'il avait entreprise à l'égard de la musique des Orientaux, il s'était préparé à la rédaction d'un dictionnaire de tout ce qui concerna la théorie et la pratique de cette musique, avec la traduction et l'explication des termes techniques de la musique arabe, turque, persane, éthiopienne, arménienne et grecque moderne; cependant il n'a laissé que le recueil des matériaux de cet ouvrage.

Villoteau avait lu, à la Société libre des sciences et arts de Paris, un *Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*; ce petit ouvrage, qui n'était que le prélude d'un travail beaucoup plus considérable et dont il sera parlé tout à l'heure, parut à Paris (de l'imprimerie impériale), en 1807, grand in-8° de 88 pages (1). Le livre, dont il n'était que l'introduction, fut ensuite publié sous ce titre : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art*.

(1) Ce mémoire donna lieu à l'écrit de L. M. Raymond, (voy. ce nom) intitulé : *Lettre à M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*, etc., Paris, Courcier, 1811, in-8°

Paris (de l'imprimerie impériale), 1807, 2 vol., grand in-8°, le 1er de 536 pages, avec une préface de XCVI p., le 2me de 598 pages, avec quatre grands tableaux. Il y avait si peu de lecteurs en France pour les livres sur la musique, à l'époque où celui-ci parut, qu'il ne se vendit pas. Renouard rapporte à ce sujet une anecdote singulière, dans le *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur* (Paris, 1819, 4 vol. in-8°). Le gouvernement français accordait alors des licences à des négociants pour aller chercher, dans les ports de l'Angleterre, des chargements de marchandises coloniales, sous la condition qu'ils exporteraient des produits de l'industrie française pour une valeur proportionnelle à l'importation. Or, les négociants choisissaient ordinairement des marchandises tombées dans le discrédit et qu'ils pouvaient se procurer au rabais, parce qu'ils étaient obligés de les jeter à la mer avant d'aborder les côtes d'Angleterre. La plus grande partie de l'édition du livre de Villoteau fut choisie pour compléter un chargement de navire, et fut ainsi détruite. Il ne faut pas, toutefois, attribuer le mauvais succès de cet ouvrage à la seule indifférence qui régnait parmi nous pour la littérature musicale, à l'époque où il parut; car on n'a pas vu qu'il ait été recherché depuis que le goût de cette littérature s'est développé chez les Français. Le sujet du livre et sa forme ont été les causes premières de l'oubli dans lequel il est tombé. Le titre indique clairement que Villoteau s'est proposé de ressusciter les vieilles erreurs de Batteux et de Chabanon, mais en leur donnant un développement scientifique pour lequel il avait des connaissances techniques qui avaient manqué à ses devanciers. Singularité remarquable! Villoteau, pas plus que ceux qui l'avaient précédé dans cette doctrine, ne s'est aperçu que réduire la musique au principe de l'imitation, c'est lui enlever le sublime de l'idéal pour la réduire à l'empirisme; c'est la rabaisser en voulant l'élever; c'est en rétrécir le domaine qu'on se propose d'agrandir. Le chant déclamé est sans doute une partie de cet art, et la vérité d'accent est un des éléments de son esthétique; mais ce n'est qu'un point dans son immensité. Villoteau cite souvent Platon dans les détails, mais il n'a pas saisi le sens de la doctrine de ce grand homme dans ce qu'elle a de plus élevé à l'égard de la musique. Platon donne à la musique un principe tout idéal et n'a jamais songé à en faire un art d'imitation. Villoteau n'y a point réfléchi, d'ailleurs : les rapports de la musique avec le langage eussent-ils la réalité qu'il leur suppose, pourraient bien indiquer sa destination, mais ne seraient pas son principe. Il y a un abîme entre la vague théorie de ce prétendu principe d'imitation développé dans la première partie de son livre, et la formation de la technique de l'art, qui fait l'objet de la seconde : tous les efforts de l'auteur pour le combler ont été infructueux. Une de ses idées favorites est de réformer la musique pour en faire la gardienne des mœurs : cette idée est empruntée à l'antiquité; mais, là encore, il se trompe, car la musique ne règle pas les mœurs; ses divers caractères en sont, au contraire, le produit, et ses transformations successives sont en relation nécessaire avec les transformations de la société. Ajoutons que la marche du livre de Villoteau est lente, embarrassée, peu logique, que l'objet principal est souvent perdu de vue par des digressions inutiles et que le style manque de nerf et de précision.

Villoteau avait été nommé membre de l'Institut d'Égypte et de la commission pour la formation du grand ouvrage concernant cette contrée, décrétée par le gouvernement. Dans ses rapports avec ses collègues, il se trouva bientôt mal à l'aise. La plupart de ces savants étaient des hommes du monde, habiles aux affaires et adroits à profiter de leur position. L'habitude de la solitude et l'ignorance complète du monde rendaient Villoteau peu propre à sympathiser avec eux. L'absence de toute faveur du gouvernement à son égard, tandis que ses collègues en étaient comblés, finit par lui donner de l'humeur. « Ici (dit M. Lecomte, » auteur d'une notice sur Villoteau insérée » dans la *Gazette musicale* de Paris) commence la plus triste période de sa vie; il » devient soupçonneux, injuste envers plusieurs de ses collègues plus heureux et plus » habiles; il les accuse de son malheur, et » cette idée le poursuit jusqu'au tombeau. » L'ennui croissant qu'il éprouvait du délaissement où on l'avait laissé lui fit prendre la résolution de se retirer à la campagne. Du produit de son patrimoine et de ses économies, il acheta une propriété à Savonnières, commune de la Touraine, où il se livra à l'agriculture, y exerçant les fonctions de maire, et oubliant l'art, la science at las travaux de sa vie passée. Mais de nouveaux malheurs lui étaient réservés. Le notaire de Paris, dépositaire de l'argent nécessaire pour payer le prix de son acquisition, l'engloutit dans une banqueroute, et Villoteau dépouillé, exproprié, se vit contraint de se retirer dans une maison qui lui

restait à Tours, et d'y vivre d'une modique pension, soutenu par la considération publique (dit le biographe cité précédemment), exerçant diverses fonctions gratuites, et concourant avec zèle au succès de l'enseignement populaire. Là recommencèrent ses travaux sur la musique. Les mêmes idées qui l'avaient dirigé dans la conception de ses *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, le guidèrent dans la rédaction d'un nouveau livre, auquel il a donné le titre de *Traité de phonéthésie*. Voici ce qu'il m'en disait, dans une lettre écrite de Tours, le 9 décembre 1825 : « Je m'occupe en ce moment d'un tra» vail qui est le fruit des recherches et des » méditations les plus suivies pendant la plus » grande partie de ma vie, et le résultat d'une » expérience de plus de cinquante ans. C'est » un traité où je démontre la propriété ex» pressive des sons et des inflexions de la » voix humaine, d'après des faits que l'expé» rience journalière permet à chacun de » vérifier et de constater sans peine et à cha» que instant ; ce qui me donne lieu d'établir » une théorie de la propriété expressive des » sons et des divers intervalles dont se com» pose l'étendue de la voix, et des diverses » qualités que son timbre reçoit dans les dif» férentes affections de joie ou de douleur. » C'est toujours, comme on voit, l'idée de l'imitation du langage par la musique ; ce sont toujours les mêmes erreurs, toujours la même impossibilité de formuler des applications utiles à l'art réel. Cet ouvrage fut un des derniers chagrins de Villoteau ; car l'ayant soumis à l'examen de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, celle-ci renvoya le manuscrit à la section de musique, disant que l'objet du livre la concernait ; une discussion s'établit à ce sujet, et le résultat fut que l'auteur n'obtint pas le rapport qu'il attendait pour livrer l'ouvrage à l'impression. Le chagrin qu'il en éprouva hâta peut-être sa fin. Il mourut le 23 avril 1839, à l'âge de quatre-vingts ans. Il s'était marié, dans un âge avancé, à une femme dont il eut un fils, et qui lui donna des témoignages de tendre affection jusqu'à la fin de ses jours.

A la demande du ministre de l'intérieur, il traduisit en français, dans ses dernières années, les sept auteurs grecs sur la musique publiés par Meibom, et y ajouta des commentaires : il eut le temps d'achever cet immense travail. Les manuscrits des textes grecs, de la version latine et de la traduction française avec les notes ont été acquis par la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Une copie de ce travail est déposée à la bibliothèque de Tours. Il ne faut pas croire toutefois que Villoteau ait fait sa traduction d'après le texte grec : si on voulait la publier, il faudrait la revoir d'après ce texte, car il n'a pu suivre que la version latine. Voici, à ce sujet, les renseignements certains que je puis fournir. Étonné de lire, dans la *France littéraire* de M. Quérard (tome I, page 7), que M. Achaintre, savant helléniste et philologue, avait traduit du grec le traité du chant ecclésiastique attribué à saint Jean Damascène, et qui se trouve intercalé dans le travail de Villoteau sur la musique des Orientaux, j'écrivis au traducteur de Dictys de Crète, pour m'informer du fait, et j'en reçus cette réponse :

« Évreux, le 12 avril 1834.

» Monsieur,

» Je n'ai reçu qu'hier, 11 de ce mois, la » lettre que vous m'avez adressée sous la » date du 1er ; en conséquence, je n'ai pu vous » répondre plus tôt.

» Il est bien vrai que j'ai fait la traduction » de l'ouvrage inédit de saint Jean Damas» cène sur la musique grecque en usage de » son temps, et qui a été inséré par extraits » dans l'article de la musique des peuples qui » habitaient l'Égypte dans les premiers siècles » de l'Église ; article publié par M. Villoteau » dans la *Description de l'Égypte*, que, par » erreur, M. Quérard appelle *Collection des » monuments de l'Égypte*. M. Villoteau, mu» sicien et compositeur estimé alors, avait fait » les brillantes campagnes de l'Égypte, et, » comme membre de l'Institut établi par » Bonaparte, il avait rapporté de ce pays tous » les monuments relatifs à son art, entre » autres le petit ms. en question. Rentré en » France et faisant partie de la commission » d'Égypte, il fut spécialement chargé de ce » qui concernait la musique. M. Villoteau, » sur le refus de plusieurs savants, même de » l'Institut, me fut adressé, et j'acceptai ce » qu'il me proposait. Le ms. était assez » lisible, mais sans accents et sans points, ce » qui en rendait la traduction assez difficile, » surtout pour le premier essai *et pour moi, » qui ne connaissais pas plus la musique » que M. Villoteau ne connaissait le grec.* » Il fut convenu que je traduirais mot pour » mot, interlinéairement, et que, tous les » huit jours, nous nous réunirions pour re» mettre en bon français, suivant les règles » de l'art musical, cet ouvrage qui devait

» être inséré en entier, mais qui ne le fut que » partiellement, faute d'espace. Voilà la vé» rité. J'ignore pourquoi M. Villoteau n'a » pas fait mention de moi dans son travail; » mais le fait de ma coopération était assez » connu alors, pour que M. Quérard me l'ait » attribué avec quelque raison. Comme je » n'attachais pas une grande importance à ce » travail, que je n'avais fait que par complai» sance, je n'y ai guère pensé depuis.

» Voilà, monsieur, tout ce que je puis vous » dire à cet égard. Je désire que ces rensei» gnements puissent vous être utiles, et je me » félicite que cette circonstance m'ait procuré » l'honneur d'avoir une correspondance avec » vous. Je suis, monsieur, avec la plus par» faite estime,

» Votre très-humble et
» obéissant serviteur,
» ACHAINTRE père,
» Homme de lettres, à Évreux (Eure). »

Cette lettre prouve jusqu'à l'évidence que Villoteau n'a pu faire la traduction française des auteurs de la collection de Meibom d'après le texte grec, et qu'il a dû se servir de la version latine. Si le gouvernement français voulait faire publier cette traduction, il serait donc nécessaire qu'elle fût revue et collationnée avec soin.

**VILSECKER** (FRANÇOIS-JEAN), professeur de plain-chant au séminaire de Passau (Bavière), s'est fait connaître par un livre intitulé: *Lehre vom romischen Choralgesange, zum Gebrauche für Seminarien, geistliche Schullehrer und Choralisten* (Science du plain-chant romain, à l'usage des séminaires, des professeurs d'écoles religieuses et des chantres). Passau, 1841, in-8°.

**VIMERCATI** (PIETRO), virtuose sur la mandoline, né en 1779, eut une brillante réputation, en Italie, pour son remarquable talent sur cet instrument. Ses compatriotes l'appelaient *le Paganini de la mandoline*. Il était âgé d'environ vingt-huit ans lorsqu'il fit admirer son habileté extraordinaire à Florence, au mois de décembre 1808. Bientôt sa renommée s'étendit dans toute l'Italie. Partout il donna des concerts. Cinq ou six fois il retourna à Milan et joua au théâtre *Re*, dans les entr'actes. Il voyagea aussi en Allemagne et se fit entendre à Vienne, en 1829 et 1840, à Berlin et à Weimar, en 1836. De retour en Italie, il mourut à Gênes, le 27 juillet 1850, à l'âge de 71 ans, peu de jours après y avoir donné un concert. La femme de cet artiste, née *Bianchi*, fut cantatrice et chanta au théâtre de Mantoue, en 1834, à Berlin et à Weimar, en 1836.

**VINACESI** (BENOIT), chevalier, né à Brescia, vers 1670, fut maître de chapelle du prince François Gonzague de Castiglione. Le 7 septembre 1704, il obtint, au concours, la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, aux appointements de 200 ducats, qui furent portés à 300, en 1714. Vinacesi fut aussi maître du chœur des orphelines du Conservatoire appelé *l'Ospedaletto*. Il mourut à la fin de 1719. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour le théâtre. Parmi ses opéras, on remarque: 1° *Gli Sfoghi di giubilo*, sérénade à quatre voix, composée pour l'ambassadeur de France à Venise, à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne. 2° *Susanna*, oratorio écrit à Brescia, en 1694. 3° *Il Cuor nello scrigno*, oratorio, à Crémone, 1696. 4° *L'Innocenza giustificata*, représenté au théâtre S. Salvatore, à Venise, 1699. 5° *Gli Amanti generosi*, au théâtre S. Angelo, de Venise, en 1703. On connaît de lui: *Sfere armoniche ovvero sonate da chiesa a due violini con violoncello e parte per l'organo*. Venise, 1696, in-4°. On a aussi imprimé de sa composition: *Mottetti a 3 voci*. Venezia, app. Gius. Sala, 1714.

**VINCENT DE BEAUVAIS**, en latin **VINCENTIUS BELLOVACENSIS**, moine de l'ordre de Saint-Dominique, naquit dans les dernières années du douzième siècle ou au commencement du suivant. Quelques auteurs ont dit qu'il fut évêque de Beauvais; mais le contraire paraît aujourd'hui prouvé. Quoi qu'il en soit, il fut certainement en haute faveur près du roi de France Louis IX, qui lui confia l'éducation de ses enfants. Vincent de Beauvais mourut, suivant quelques auteurs, en 1256, et, selon d'autres, en 1264; Casimir Oudin retarde même l'époque de son décès jusqu'en 1280. On a de ce moine une sorte d'encyclopédie par ordre de matières, intitulée: *Speculum quadruplex, naturale, doctrinale, morale et historiale*, dont la première édition a été imprimée à Strasbourg, chez Mentellin, en 1473, 10 vol. in-fol. Le *Speculum doctrinale*, dont le dix-septième livre contient un traité de musique divisé en vingt-six chapitres, a été réimprimé à Bâle, en 1476, à Nuremberg, en 1486, et à Venise, en 1489, 1494 et 1591. Toutes ces éditions sont in-folio.

**VINCENT** (WILLIAM), savant auteur du *Voyage de Néarque, des bouches de l'Indus jusqu'à l'Euphrate*, naquit à Londres, en 1739, fit ses études à l'Université de Cambridge

et devint chapelain du roi d'Angleterre, puis doyen de Westminster. Il mourut le 31 décembre 1815, âgé de plus de soixante-seize ans. Au nombre des écrits de ce savant, on remarque celuiqui a pour titre : *Considerations on parochial Music* (Considérations sur la musique de paroisse). Londres, 1787, in-8°.

**VINCENT** (Alexandre-Joseph-Hydulphe), ancien professeur de mathématiques au Collége Saint-Louis, à Paris, membre de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, membre de la Société des antiquaires de France, conservateur de la bibliothèque des sociétés savantes au ministère de l'instruction publique, est né à Hesdin (Pas-de-Calais), le 20 novembre 1797. On a de ce savant des livres et des mémoires de mathématiques étrangers à l'objet de ce dictionnaire biographique : il n'est cité ici que pour ses travaux concernant la théorie et l'histoire de la musique. Son premier écrit relatif à ces matières est une *Note sur une formule générale de modulation*, qui fut publiée dans les *Mémoires de la Société royale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, et dont il a été tiré des exemplaires à part; Lille, imprimerie de L. Danel, 1832, in-8° de huit pages, avec deux tableaux. Depuis l'époque où parut ce morceau, M. Vincent a rempli les journaux littéraires de ses opuscules sur toutes sortes de sujets, notamment sur la musique ancienne et sur le rhythme de la poésie grecque et latine. Je ne connais pas tous ces petits écrits, mais je puis indiquer ceux-ci : 1° *Dissertation sur le rhythme chez les anciens* (1845, in-8°). 2° *De la musique dans la tragédie grecque, à l'occasion de la tragédie d'Antigone* (dans le *Journal de l'instruction publique*). 3° *De la notation musicale de l'école d'Alexandrie* (*Revue archéologique*, 3° année). 4° Analyse du traité de métrique et de rhythmique de saint Augustin, intitulé *De Musica*. Nouvelles conjectures sur la poésie lyrique, 1849, in-8°. 5° Mémoire sur le système de Scheibler (pour l'accord des instruments), inséré dans les *Annales de chimie et de physique* (3° série, t. XXVI, 1849). 6° Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de M. B. Juilien, intitulé : *De quelques points des sciences dans l'antiquité* (Extraits du *Correspondant*, 25 septembre et 25 octobre 1854). Paris, Ch. Douniol, 1854, grand in-8° de quarante-huit pages. 7° *Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'antiphonaire de Montpellier* (Extrait de la *Revue archéologique*, douzième année). Paris, A. Leleux, 1854, in-8°. 8° De la notation musicale attribuée à Boëce, et de quelques chants anciens qui se trouvent dans le manuscrit latin n° 989 de la Bibliothèque impériale. Nouvelles considérations sur la musique et sur la versification du moyen âge (Extrait du *Correspondant*, du 25 juin 1855), tiré à part. 9° De la musique des anciens Grecs. Discours prononcé au Congrès scientifique de France (20° session tenue à Arras), dans la séance générale du 30 août 1853. Arras, 1854, in-12 de vingt-quatre pages, avec quatre planches. 10° Sur la tonalité ecclésiastique de la musique du quinzième siècle (Extrait de la *Revue archéologique*, quatorzième année). Paris, A. Leleux, 1858, in-8° de vingt-trois pages, avec douze pages de musique. 11° Rapport sur un manuscrit musical du quinzième siècle. Imprimerie impériale, juillet 1858, in-8° de dix pages, avec huit pages de musique. 12° Histoire de l'harmonie au moyen âge, par E. De Coussemaker (analyse d'une partie de cet ouvrage). De la valeur et de la lecture des neumes dans la musique du moyen âge (Extrait du *Correspondant*, du 25 juin et du 25 juillet 1862), tiré à part, in-8° de trente-quatre pages. 13° Sur la théorie de la gamme et des accords (Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, tome XLI), tiré à part de vingt-quatre pages in-4°.

La musique de l'antiquité grecque et latine a particulièrement fixé l'attention de M. Vincent et a été l'objet principal de ses travaux. L'emploi du quart de ton, dans le genre enharmonique des Grecs, est devenu pour lui l'objet d'une véritable passion. Persuadé qu'il y aurait une régénération de la musique moderne, si l'on y introduisait l'usage de cet intervalle, en le faisant intervenir dans l'harmonie, il s'est attaché à cette idée, a fait construire un *harmonium* dont le clavier est divisé d'après ce système enharmonique, et, charmé de cette musique barbare, en a fait des expériences qui ont fait boucher les oreilles aux assistants. Partageant l'erreur de quelques érudits, il s'est persuadé que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie simultanée des sons (les accords) et en ont fait usage dans leur musique. C'est sous l'empire de cette idée et de plusieurs préjugés, en ce qui concerne la musique des anciens, qu'il a rédigé un ouvrage intitulé : *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique, avec une traduction française et des commentaires*. Ce volumineux travail, dont l'impression ne forme pas moins de six cents pages in-4°, a été inséré dans le seizième

volume des *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, etc. (Paris, imprimerie royale, 1847), et en est la seconde partie. M. Vincent y touche à toutes les questions depuis longtemps controversées sur la musique dans l'antiquité. Quelques années plus tard, parut le livre de M. Marcel-Bernard Jullien, *De quelques points des sciences dans l'antiquité (physique, métrique, musique)*. Les opinions émises dans cet ouvrage, sur quelques-uns des points les plus importants de la métrique et de la musique des anciens, étant opposées à celles de M. Vincent (et fondées en fait comme en raison), cet académicien attaqua avec violence le livre de M. Jullien, dans ses articles du *Correspondant* intitulés : *Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne*. J'ai dit ailleurs (voyez JULLIEN) ce qui advint de la polémique soulevée entre ces deux savants et comment M. Vincent en est sorti tout meurtri. Dans une occasion semblable, j'ai également excité sa colère; je veux parler de mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Extrait du tome XXXI des Mémoires de l'Académie royale de Belgique). Bruxelles, 1858, in-4°. Ma thèse étant en contradiction absolue avec les opinions de M. Vincent, je crus devoir lui envoyer un exemplaire de mon mémoire, et je reçus de lui une lettre datée du 10 mars 1859, laquelle commençait par ces mots : « J'ai reçu hier le beau mémoire » dont vous avez bien voulu me gratifier, et, » après en avoir pris une connaissance sommaire, je m'empresse de vous en remercier, » en attendant que je puisse y faire une ré» ponse convenable. » Quelques mois après parut la brochure intitulée : *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? en ont-ils fait usage dans leur musique?* Extrait des Mémoires de la Société impériale des sciences, etc. de Lille). Lille, imprimerie de L. Danel, 1859, in-8° de quatre-vingts pages, avec cinq planches. Les expressions les plus blessantes se trouvent à chaque page dans cet écrit : c'est ce que M. Vincent appelle *une réponse convenable*. Du reste, ici comme dans ses discussions avec M. Jullien, ses objections ne vont point aux choses dont il s'agit; le sens des phrases qu'il critique est détourné, les faits sont dénaturés, présentés sous un faux aspect, les textes sont interprétés avec peu d'exactitude et les assertions contestables pour la plupart. *En général*, dit M. Jullien, *M. Vincent suppose trop facilement le sens qu'il lui faut actuellement pour sa thèse* (1). Je pourrais citer vingt exemples à l'appui de ces paroles; mais un seul suffira pour le cadre de cette notice. J'ai dénié aux Grecs et aux Romains la connaissance et l'usage de l'harmonie : M. Vincent oppose à mon opinion, dans sa lettre citée ci-dessus, un passage du traité de musique de Plutarque (XIX), dans lequel il voit que les Grecs s'abstenaient de l'usage de certaines notes dans le chant, mais qu'ils les employaient *dans l'accompagnement*. Or, le mot κροῦσις du texte de Plutarque n'a jamais eu la signification d'*accompagnement* : son sens propre est *l'action de jouer d'un instrument*. C'est celui de la version latine du traité de musique de Plutarque (*Pulsatio chordarum*); c'est celui de la traduction française de Burette (2); c'est également celui de l'excellent commentaire de M. Volkmann, dans son édition du même traité de Plutarque (3); c'est le sens des lexiques; enfin, Méziriac, Wyttenbach, Clavier et M. Dübner ont entendu ce passage de la même manière. L'objection de M. Vincent, puisée dans une fausse interprétation du texte, est donc sans valeur. A l'égard des mots de *consonnances* et de *dissonances*, dont Plutarque se sert dans le même passage et qui paraissent, à M. Vincent, avoir une signification si positive d'*harmonie*, je crois avoir démontré suffisamment, dans mon mémoire, que les Grecs entendaient, par ces mots, les relations de sons successifs et non simultanés. Stallbaum a exprimé la même opinion, dans sa dissertation sur le célèbre passage relatif à la musique du septième livre des *Lois*, de Platon (4). M. Volkmann, qui partage les mêmes convictions, les appuie de ce passage (C. XIX, p. 105), et M. Trinkler, dans ses annotations contre Bœckh (*in Harm.*, c. XXXIII), n'est ni moins fort, ni moins explicite à ce sujet.

(1) *Polémique sur quelques points de métrique ancienne*, pag. 3.

(2) « Or, une preuve évidente que ce n'est point par » ignorance que les anciens se sont abstenus de la *trite* » en chantant le mode spondiaque, c'est qu'ils ont usé » cette corde *dans le jeu des instruments...* » Il faut lire les notes 129 à 135 de Burette sur ce passage du *traité* de musique de Plutarque.

(3) *Plutarchi de Musica*, Lipsiæ, 1856, in-8° (p. 105).

(4) « Nam quam nostri vocare solent *harmoniam*, hoc » est vocum et sonorum complurium consentum uno » eodemque tempore auribus accidentium, eum Græci » dixerunt potius *symphoniam*, *harmoniam*, quippe in» telligentes aptam concinnamque variorum consecutio» nem secundum tonorum genera ex artis legibus factum, » qualis in melodia cernitur (*Musica ex Platone secundum* » *locum Legg.*, VII. p. 712; Lipsiæ, 1846, in-4°, p. 24). »

Si j'avais pris la peine de répondre au pamphlet de M. Vincent, j'aurais ainsi réduit à leur juste valeur toutes ses objections, toutes ses prétendues démonstrations, toutes ses attaques : si je ne l'ai pas fait, c'est que j'éprouve un dégoût invincible pour son système de discussion ; système tracassier qui manque de droiture et dans lequel interviennent toujours des personnalités. Je pourrais, sans doute, répéter à M. Vincent ce que lui dit M. Jullien (*Thèses supplémentaires de métrique et de musique ancienne*, etc., p. 130) : « Soyez » modeste, M. Vincent, et poli, si vous le pou- » vez. Redoutez les gens qui examinent les » choses de près : C'est là qu'est le péril pour » votre gloire. » Mais à quoi bon? je ne le convertirais pas. Et puis, qu'importe sa critique? Quand M. Vincent et moi discourons de la musique, de sa nature, de sa théorie, de son histoire, je parle de ce que je sais, lui, de ce qu'il ignore, et même de ce qu'il ne peut comprendre, car il n'a pas le sens musical; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse avoir beaucoup de mérite dans les choses qui ne sont pas de ma compétence.

**VINCENT** (Henri-Joseph), amateur de musique à Vienne, né à Hermannstadt, en Transylvanie, a fait ses études musicales sous la direction de François Zenker, organiste d'une des églises de cette ville, et élève de Tomascheck. M. Vincent s'est fait connaître par un traité d'harmonie intitulé : *Neues musikalisches System. Die Einheit in der Tonwelt. Ein Kurzgefasstes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium* (Nouveau système musical. L'unité dans le monde des sons. Livre concis de science pour l'instruction personnelle des musiciens et des amateurs). Leipsick, Henri Matthes, 1862, in-4° de cent quarante-quatre pages. Le nouveau système développé dans cet ouvrage consiste à expliquer les rapports harmoniques des sons par l'analogie avec certaines figures de géométrie : c'est une des mille idées creuses par lesquelles on a prétendu faire de l'harmonie un corps de doctrine. Il existe quelques compositions gravées de M. Vincent.

**VINCENTIUS** (Gaspard), ou **VINCENZ**, organiste à l'église Saint-André de Worms, dans les premières années du dix-septième siècle, devint ensuite organiste à Spire. Il a publié de sa composition des motets à huit voix, intitulés : *Cantiones sacræ octo vocibus*, dont le lieu et la date d'impression ne sont pas indiqués par Walther. Ce fut ce musicien qui fut chargé par Abraham Schad du soin de revoir et de publier la basse continue pour l'orgue de la collection intitulée : *Promptuarii musici sacros harmonicos*, etc., à laquelle il ajouta une instruction sur la basse continue, en langue latine.

**VINCHIONI** (Cintio), maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit la musique du drame sacré *Il Martirio de' Santi Fanciulli Giusto e Pastore*, qui fut chanté, en 1708, dans l'oratoire de *San Girolamo della Carità*, à Rome.

**VINCI** (Pierre), compositeur, né à Nicozia, en Sicile, vers 1540, fut maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure de Bergame. Il mourut à Palerme, en 1584, dans un âge peu avancé. Il a publié : 1° *Il secondo libro de' Mottetti a cinque voci;* Venetia, apud Hieronymum Scottum, 1572, petit in-4° oblong. J'ignore quelle est la date du premier livre. 2° *Il primo libro de' madrigali a sei voci;* Venise, 1574, in-4°. 3° *Il secondo libro de' madrigali a 6 voci con un dialogo a dodici*, Venise, 1579, in-4°. 4° *Madrigali a 3 voci;* Venise, 1583. 5° *Motectorum, quæ quatuor vocibus decantanda sunt, liber primus. Nune primum in lucem editus;* Venetiis, apud hæredes Hieronymi Scoti, 1578, in-4°. 6° *Primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto et settimo libri de' madrigali a cinque voci.* Venise, 1583-1589, in-4°. La première édition du premier livre de ces *Madrigali* a paru à Venise, chez Antoine Gardane, en 1564. Une des premières éditions du second livre a été publiée sous ce titre : *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci.* Venetia, app. Fr Rampazetti, 1567, in-4°. 7° *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus.* Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1575, in-4°. 8° *Secondo libro de' motetti di Pietro Vinci, con alcune ricercate di Antonio il Verso suo discepolo.* Palerme, 1582, in-4°, et Venise, 1591, in-4°. 9° *Il terzo libro de' motetti a 4 et 6 voci, con alcuni altri di Ant. il Verso.* Palerme, 1588, in-4°. 10° *Quattordici sonetti spirituali.* Venise, 1580, in-4°.

**VINCI** (Léonard), compositeur dramatique, naquit à Strongoli, ville de la Calabre, dans le royaume de Naples, en 1690. Admis au Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo*, il y fit ses études, sous la direction de Gaetano Greco, et fut condisciple de Pergolèse. Les premiers ouvrages de Vinci se succédèrent dans cet ordre : *Lo Creato fauzo*, opéra bouffe, en dialecte napolitain, au théâtre des Fiorentini, en 1719. *Le Doje lettere*, idem, 1719. *La*

*Stratonica*, avec des intermèdes bouffes, pour le même théâtre, en 1720. *La Scassone*, en dialecte napolitain, au même théâtre, 1720. *Li Zite in galera*, *idem*, en 1721. Dans la même année, *Le Festa napolitane*, en trois actes. *Silla dittatore*, représenté au Palais-Royal, pour le jour de naissance de l'empereur Charles VI, puis gâté avec des scènes bouffes. La grande réputation dont il a joui en Italie commença par le brillant succès de la *Semiramide riconosciuta*, qu'il fit jouer à Rome, en 1723. Cet ouvrage fut suivi de la *Rosmira fedele*, composée dans la même année. En 1724, il donna *Farnace* à Venise, suivi d'*Eraclea*, au théâtre *San Bartolomeo* de la même ville, 1724, de *Don Ciccio*, au théâtre des Florentini, 1724, et de *Turno Aricino*, au théâtre *San Bartolomeo*, 1724. Au commencement de 1725, il écrivit pour le théâtre *San Bartolomeo* l'*Astianatta*, un de ses plus beaux ouvrages, et dans la même année, il fit représenter, à Venise, l'*Ifigenia in Tauride*, considéré comme son chef-d'œuvre : son succès fut universel. De retour à Naples, il y donna l'*Asteria*, en 1726, *Siroe*, à Venise, 1726, puis alla écrire à Florence *Ernelinda*, opéra en trois actes, représenté en 1726, et dans la même année à Naples. En 1727, il fut appelé à Turin pour écrire *Il Sigismondo, re di Polonia*. Dans la même année, il donna à Rome, *Catone in Utica*, au théâtre *delle Dame*, puis à Naples, et *la Caduta de' Decemviri*, avec des scènes bouffes, au théâtre *San Bartolomeo*, 1727. *Flavio Anicio Olibrio*, avec des intermèdes, fut joué au même théâtre, en 1728. *Semiramide* fut joué au théâtre *della Dame*, à Rome, en 1729; puis Vinci écrivit, dans la même ville, la cantate de Métastase *La Contesa de' Numi* pour le cardinal de Polignac, ministre de France, à l'occasion de la naissance du Dauphin. Au commencement de 1730, il donna, au théâtre *delle Dame*, à Rome, l'*Alessandro nell' Indie*; puis, à l'automne de la même année, *Didona abbandonata*, pour le célèbre chanteur Gizziello, qui joua aussi le rôle principal dans l'*Artaserse*, du même compositeur. *L'Impresario di teatro* fut joué au théâtre *Nuovo* de Naples, en 1731; puis il y a une lacune dans les productions de ce compositeur jusqu'en 1734, où il donna son *Siface*, à Naples, suivi de l'*Artaserse*, écrit pour le théâtre *San Bartolomeo;* mais la mort inopinée de Vinci ne lui permit pas de voir la mise en scène de cet ouvrage. On rapporte qu'ayant eu des relations intimes avec une dame romaine de la plus haute naissance, il eut l'imprudence de divulguer ce secret, et qu'un des parents de cette dame, se trouvant à Naples, la vengea de cette indiscrétion en faisant empoisonner l'artiste avec une tasse de chocolat. Je n'ai pas trouvé dans les partitions de Vinci qu'il eût rien ajouté aux formes inventées par Alexandre Scarlatti; mais plusieurs de ses airs m'ont paru remarquables par l'expression tendre et pathétique de leurs mélodies.

Vinci fut un des maîtres de la chapelle royale. Il était pieux et attaché à la congrégation du *Rosaire*, dont le siége était au couvent de Sainte-Catherine *a Formello*, dépendant des PP. Dominicains Lombards. Il écrivit pour cette congrégation une grande quantité de musique d'église, dont on connaît *La Protezione del Rosario*, oratorio, daté de 1729, *La Vergine addolorata*, autre oratorio, en 1731, *Kyrie* à cinq voix, avec orchestre, deux messes complètes, à cinq voix et orchestre, et des motets. Toutefois, suivant les mœurs du temps, la dévotion de Vinci ne l'empêchait pas d'aimer beaucoup les femmes.

**VINDELLA** (François), luthiste italien, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces intitulé : *Intavolatura di liuto*. Venise, 1556, in-4°. On voit par le frontispice de cet ouvrage que Vindella était né à Modène.

**VINDERS** (Jérôme), compositeur belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est connu par une *lamentation* à sept voix sur la mort de Josquin Deprez, qui se trouve dans le recueil intitulé : *La septième livre, contenant vingt-quatre chansons à 5 et 6 parties, par feu de bonne mémoire et très-excellent en musique Josquin des Prez, avec trois épitaphes dudict Josquin, composées par divers auteurs*. Anvers, Tylman Susato, 1545, in-4° obl. On trouve aussi, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai (n° 124), le motet *Domine et terra*, à quatre voix, sous le nom de Vinders. Ce musicien est le même dont le nom est écrit *Jorius Vender*, dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum vario idiomata vocum*, etc. (Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1540), ainsi que dans le recueil de motets publié par Sigismond Salblinger, sous le titre : *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, etc. (Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1545).

**VINELA** (Ludolf). On a publié sous ce nom un abrégé de la vie de Paganini par Schottky (*voyez* ce nom), intitulé : *Paganini's*.

*Leben und Charakter, nach Schottky dargestellt.* Hambourg, Campe, in-8°, avec le portrait de Paganini.

**VINET** (Élie), né vers 1519, dans un village près de Barbezieux, fit ses premières études dans cette ville, puis alla les continuer à Poitiers. Après avoir été, pendant plusieurs années, régent du collége de Bordeaux, il en fut nommé le principal. Il mourut dans cette ville, le 14 mai 1587. Parmi les travaux littéraires de ce savant, on remarque une traduction latine des traités d'arithmétique, de musique et de géométrie de Psellus (*voyez* ce nom), publiée à Paris, en 1557, in-8°, et un traité singulier qui a pour titre : *Discours non plus mélancolique que divers, de choses mesmement qui appartiennent à nostre France, et à la fin la manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes* (luths et guitares); Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1557, in-4°, rare.

**VINIERS** (Guillaume LE), poëte et musicien français du treizième siècle, a laissé un grand nombre de chansons notées. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 7222, en contient trente.

**VIOCCA** (Pierre), musicien italien, fut attaché au théâtre de Hambourg, vers 1720. Il y fit représenter, en 1722, une sorte d'opéra ou intermède intitulé : *Die Krœnung Ludwigs XV, Konigs in Frankreich* (Le couronnement de Louis XV, roi de France). Le maître de chapelle Reichardt possédait les partitions de l'oratorio *Le tre Marie a piè della Croce*, et de *La Partenza amorosa*, opéra de cet artiste.

**VIOLA** (Alexandre DELLA). *Voyez* **ROMANO** (Alexandre).

**VIOLA** (Alphonse), ou **DELLA VIOLA**, compositeur, né à Ferrare, vraisemblablement au commencement du seizième siècle, entra au service du duc Hercule d'Este II, en qualité de maître de chapelle. J'ai dit, dans la première édition, qu'il est vraisemblable qu'Alphonso Viola mourut en 1555 ou 1557, ayant eu pour successeur Cyprien Rore dans cette dernière année; mais *l'Arethusa* de Lollio, pour laquelle il écrivit des chœurs, et *lo Sfortunato*, d'*Agostino Argenti*, pour laquelle il composa aussi de la musique, prouvent qu'il vivait encore en 1567. Alphonse de la Viola est un des plus anciens musiciens qui ont ajouté de la musique régulière à une action dramatique. Son premier ouvrage en ce genre fut la musique qu'il écrivit pour la tragédie de Jean-Baptiste Giraldi Cinthio, de Ferrare, *l'Orbeche*, qui fut représentée dans la maison de l'auteur, en 1541. Dans l'avertissement de cette pièce, rapporté par Allacci (*Dramaturgia*, p. 577), on lit que cette pièce fut jouée en présence du duc de Ferrare Hercule II et du cardinal de Ravenne Salviati. L'avertissement ajoute : *Fece la musica Messer Alfonso della Viuola : fu l'architetto, et il dipintore della scena Messer Girolamo Carpi di Ferrara.* La deuxième pièce pour laquelle Alphonse de la Viola fit de la musique, a pour titre : *Il Sacrifizio.* Dans l'avertissement de la première édition (publiée à Ferrare, par Fr. Rossi, en 1555, in-8°), il est dit que cette pièce fut jouée dans le palais du duc François d'Este, le 11 février 1554, et la seconde fois, le 4 mars suivant. Il y est dit aussi que *Messer Alfono della Viuola fece la musica*, et que *Messer Andrea suo fratello rappresentò il sacerdote colla lira.* Alphonse Viola ou della Viola écrivit aussi la musique de plusieurs chœurs pour *l'Arethusa*, pastorale de Lollio, jouée en 1563, devant le duc de Ferrare Alphonse II et le cardinal Louis, son frère. Cette représentation fut donnée aux frais des étudiants en droit de l'université (1). Le titre de la pièce imprimée est celui-ci : *L'Aretusa, commedia pastorale rappresentata nel Palazzo di Schivanoja, l'anno 1563, etc. La rappresentò M. Lodov. Betti, fue la musica M. Alfonso Viuola; fue l'architetto e dipintor della scena M. Rinaldo Costabili*, etc. In Ferrara, per Valenti Panizza Mansonno, 1564, in 8°. Ce fut de même à leurs frais, et avec la musique du même maître, que fut représentée, en 1557, la pastorale d'*Agostino Argenti*, gentilhomme de Ferrare, intitulée *lo Sfortunato* (2). Ginguené remarque qu'on ne voit pas quelle musique Alphonse de la Viola y put faire, car la pièce est tout entière en vers endécasyllabes non rimés, et il n'y a point de chœurs entre les scènes (3). La musique de ces deux ouvrages n'est pas connue aujourd'hui, mais on ne peut douter qu'elle n'ait été écrite dans le style madrigalesque d'Alphonse de la Viola : *Madrigali a cinque voci.* Ferrara nella stampa di Giovanni de Bulghat, Henrico de Campris et Antonio Hucher compagni, 1539, nel mese di luglio, in-4° obl. Un exemplaire de cet ouvrage est à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

(1) Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 333.
(2) Voyez l'article d'Argenti dans les *Scrittori d'Italia*, de Mazzuchelli.
(3) Loc. cit., p. 334.

**VIOLA** (François), ou **DELLA VIOLA**, vraisemblablement de la même famille que le précédent, et peut-être son fils ou son neveu, a été confondu avec lui par Gerber, dans son nouveau *Lexique des musiciens*. Il naquit à Ferrare, dans la première moitié du seizième siècle. Lui-même nous apprend, dans la dédicace de la collection de motets et de madrigaux d'Adrien Willaert intitulée : *Musica nova*, dont il fut l'éditeur, et laquelle est datée de Ferrare, le 15 septembre 1558, qu'il a été élève de ce maître. On voit dans les *Dimostrazioni armoniche*, de Zarlino (page 1), que François Viola était maître de chapelle du duc de Ferrare Alphonse d'Este, et qu'il accompagna son maître à Venise, au mois d'avril 1562 (1). Cette circonstance explique le motif de la retraite de Cyprien Rore de la cour de Ferrare après la mort d'Hercule II, car on voit, par la dédicace citée plus haut, que le duc Alphonse était zélé protecteur de François Viola. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° *Madrigali a quattro voci*, lib. 1; Venise, 1567, in-4°. 2° *Madrigali a 4 e 5 voci*; ibid., 1573, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé à Ferrare, en 1590, in-4°.

**VIOLE** (Rodolphe), un des enthousiastes impuissants de l'école nébuleuse de la musique allemande du dix-neuvième siècle, est né le 10 mai 1825, à Schochwitz, près de Halle (Saxe). Destiné à la carrière de l'enseignement, il fréquenta le séminaire de Weissenfels, et y reçut de Hentschel, directeur de musique, des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Il fit ensuite des études de composition sans autre guide que lui-même, et son penchant pour la musique devenant plus prononcé chaque jour, il renonça à sa destination au professorat. Ayant fait la connaissance de Liszt, qui lui accorda sa protection, Viole se rendit à Weimar, afin de s'y pénétrer des maximes musicales alors en vogue dans cette ville. Depuis 1855, il vit à Berlin, donnant des leçons de piano, composant et faisant la correspondance de la nouvelle *Gazette de musique de Leipsick*. M. Bernsdorf, à qui j'emprunte ces renseignements (*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*), dit que M. Viole est un des partisans les plus dévoués de l'école de Weimar, qui reconnaît pour chefs Liszt, Wagner, etc., et *suit en conséquence la tendance extravagante de cette école dans* ses *compositions*. Ce qu'il a publié jusqu'à ce jour consiste en quelques sonates et autres morceaux pour le piano, au nombre d'environ vingt œuvres.

(1) François Viola est un des interlocuteurs des *Dimostrazioni armoniche*, de Zarlino.

**VION** (***), prêtre, chantre ordinaire de l'église métropolitaine de Paris, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *La musique pratique et théorique réduite à ses principes naturels, ou nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps l'art de la musique; divisée en deux parties : la première, traitant de la musique pratique, la seconde traitant de la musique théorique. Nouvelle édition, augmentée d'un nouveau chapitre ou manière de connoître les modes et les tons, ainsi que leurs mutations*. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1744, in-4° de soixante et onze pages. J'ignore quelle est la date de la 1re édition.

**VION** (Charles-Antoine), claveciniste de l'Opéra de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se fit entendre avec succès au Concert spirituel, en 1786, et fit graver, dans la même année, un concerto de piano (en *si* bémol), de sa composition; Paris, Imbault. On connaît aussi sous son nom un *Pot-pourri d'airs* connus pour le piano, et des valses pour le même instrument, Paris, Naderman.

**VIOTTA** (Jean-Joseph), médecin distingué, d'origine italienne, naquit à Amsterdam, le 14 janvier 1814. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, il montra, dans son enfance, le désir de se livrer exclusivement à la culture de cet art; mais sa famille exigea qu'il choisît une autre profession, et après qu'il eut achevé ses humanités, il alla étudier la médecine à l'université de Leyde. Toutefois il ne cessa de s'occuper avec ardeur du chant, du piano, de l'orgue et de la composition : dans toutes ces parties de l'art, il acquit une remarquable habileté. Pendant qu'il suivait les cours de l'université de Leyde, il fonda dans cette ville une société de chant dont il fut le membre le plus actif. Plus tard, il fut nommé président de la Société hollandaise pour l'encouragement de la musique. Aimé, estimé pour ses rares connaissances comme pour son caractère, il fut membre de l'ancien Institut des sciences et des arts du royaume des Pays-Bas et membre honoraire de la plupart des sociétés musicales de la Hollande. Pianiste, organiste et compositeur, il employait à la culture de la musique tout le temps que lui laissait l'exercice de sa profession de médecin. Plein de zèle pour le développement des progrès de cet art dans sa patrie, il prit part à la rédaction de plusieurs journaux, pour la critique musicale.

Parmi ses compositions, on compte un très-grand nombre de romances et de chœurs pour les sociétés de chant : tous ces morceaux ont été publiés à Amsterdam, Rotterdam et la Haye. Dans l'art sérieux, la musique religieuse avait surtout pour lui un attrait irrésistible : il cultivait ce genre avec amour. On a gravé de sa composition une messe à quatre voix et orchestre, un recueil de motets avec orgue, un *Salve Regina*, et un *Requiem* à trois voix. Il venait de terminer un nouveau *Requiem* à quatre voix, lorsqu'il mourut à Amsterdam, après une courte maladie, le 6 février 1859, à l'âge de quarante-cinq ans. Son dernier *Requiem* a été exécuté à ses obsèques.

**VIOTTI** (Jean-Baptiste), illustre chef de l'école des violonistes modernes, naquit le 23 mai 1753, à Fontanetto, au canton de Crescentino, dans le Piémont. Son père, maréchal ferrant, jouait du cor ; il fit apprendre au jeune Viotti les éléments de la musique. Celui-ci montrait déjà sa vocation dès l'âge de huit ans, par le plaisir qu'il prenait à jouer d'un petit violon qu'on lui avait acheté à la foire de Crescentino. Vers 1764, un aventurier, nommé *Giovannini*, qui jouait bien du luth et était bon musicien, s'établit à Fontanetto, et se chargea de l'éducation musicale de Viotti ; mais après lui avoir donné des leçons pendant un an, il fut nommé professeur de musique à Ivrée, et son élève se trouva encore livré à ses propres efforts, n'ayant d'autre ressource pour s'instruire que la lecture des livres élémentaires. Un événement heureux vint enfin le tirer d'une situation si peu favorable au développement de ses talents naturels. En 1766, un certain joueur de flûte, appelé *Jean Pavia*, fut invité à se rendre à Strambino, petite ville de la province d'Ivrée, avec le père de Viotti, pour une fête patronale. Par ses instances, il obtint que celui-ci emmenât son fils. Après la messe, qui fut dite en musique, l'orchestre, dont le jeune Viotti faisait partie, se rendit chez l'évêque pour jouer une symphonie à sa table. Ce prélat (1), grand amateur des arts, remarquant la grâce avec laquelle l'enfant faisait sa partie, fut charmé du feu qui brillait dans ses regards et de son air inspiré. Il lui dit qu'il voulait faire sa fortune, et lui demanda s'il voulait aller à Turin pour y perfectionner son talent. Viotti et son père y ayant consenti, l'évêque leur donna une lettre de recommandation pour la marquise de Voghera, qui cherchait un compagnon d'études pour son fils, Alphonse del Pozzo, prince de la Cisterna, alors âgé de dix-huit ans. C'est à ce prince, mort vers 1830, qu'on est redevable des renseignements consignés dans cette notice sur la jeunesse de Viotti. Peu satisfaite de voir que l'évêque de Strambino ne lui avait envoyé qu'un enfant, la marquise de Voghera se disposait à le renvoyer chez ses parents avec un présent, quand Celognetti, musicien distingué de la chapelle royale, entra dans l'appartement, et insista pour entendre celui qu'on dédaignait si injustement. Il lui présenta une sonate de Besozzi qui fut exécutée sur-le-champ avec une franchise, une fermeté qui auraient fait honneur à un professeur expérimenté. Aux compliments qu'on lui adressa, Viotti répondit, dans son dialecte vercellois : *Ben par susi a le niente* (cela est peu de chose). Pour mortifier son petit orgueil, dit le prince, on lui donna une sonate difficile de Ferrari qu'il joua si bien que Celognetti, transporté de plaisir, s'opposa formellement à son départ. « Connaissez-vous le théâtre? dit-il au jeune virtuose. — Non, monsieur. — Quoi ! vous n'en avez aucune idée? — Aucune. — Venez, je veux vous y mener. » Il le conduisit en effet dans l'orchestre, où chacun fut émerveillé de lui entendre jouer tout l'opéra à première vue, avec autant d'exactitude et d'entente des effets que s'il l'eût étudié avec soin. Cette journée était décisive pour lui. De retour au palais, on le questionna sur ce qu'il avait trouvé de remarquable : saisissant aussitôt son violon, il joua toute l'ouverture et les motifs principaux de l'ouvrage avec une verve, un feu, un enthousiasme qui faisaient voir tout ce qu'on pouvait attendre de lui. C'était une explosion du talent. « Ce fut alors, continue le prince, que, charmé par un génie si naturel, je me décidai à faire tout ce qu'il faudrait pour que de si belles dispositions ne fussent pas infructueuses. Je lui assignai un logement dans mon palais, et lui donnai pour maître le célèbre Pugnani. L'éducation de Viotti m'a coûté plus de vingt mille francs ; mais à Dieu ne plaise que je regrette mon argent ! L'existence d'un artiste semblable ne saurait être trop payée. »

Ce n'est pas une circonstance médiocrement heureuse que pour un élève tel que Viotti il se soit trouvé un maître semblable à Pugnani (voyez ce nom). On sait quelle largeur, quel grandiose caractérisaient le talent de ce violoniste. Ces qualités précieuses, bases d'un talent réel, il les communiqua à son élève qui, y ajoutant ce qui était en lui, c'est-à-dire le

(1) François Rora, qui depuis fut archevêque de Turin.

brillant, l'élégance et l'inspiration, en composa le talent le plus parfait qu'on eût entendu jusqu'alors. Pendant le cours de ses études, Viotti avait été nommé violoniste de la chapelle royale : il quitta cet emploi pour voyager avec son maître. Parti de Turin au mois d'avril 1780, il parcourut l'Allemagne, s'arrêta quelque temps à Berlin, puis visita la Pologne et la Russie. Partout son talent excita l'enthousiasme. L'impératrice Catherine le combla de dons magnifiques et voulut, mais en vain, le retenir à son service. Un autre voyage à Londres, entrepris avec Pugnani, ne fut pas moins profitable à sa renommée qu'à sa fortune. Jamais instrumentiste n'avait produit un pareil effet. La réputation de Geminiani même fut effacée par celle que Viotti se fit en Angleterre. Quelques lords, grands amateurs de musique, desiraient l'y fixer; mais il voulait voyager encore avant de prendre un engagement, et il partit pour Paris. Arrivé dans cette ville, il se sépara de son maître, qui fut toujours pour lui l'objet de la plus tendre reconnaissance.

Le début de Viotti au Concert spirituel, en 1782, produisit un effet qu'il serait difficile de décrire. Jamais on n'avait rien entendu qui approchât de cette perfection; jamais artiste n'avait possédé un son plus beau, une élégance aussi soutenue, une verve, une variété semblables. L'imagination qui brillait dans ses concertos ajoutait encore au plaisir qu'il procurait à son auditoire; car ses compositions pour son instrument étaient aussi supérieures à ce qu'on connaissait auparavant, que son exécution était au-dessus de celle de ses rivaux. Dès qu'on connut cette belle musique, la vogue des concertos de Jarnowick disparut, et l'école française du violon s'engagea dans une voie plus large. Le Concert spirituel était alors le seul endroit où l'on pût se faire entendre en public, à Paris; cependant Viotti n'y joua que durant deux années. Avec une éducation musicale peu avancée, comme l'était alors celle des amateurs qui fréquentaient ces concerts, le public montre quelquefois du caprice dans ses goûts : il en eut un qui fut cause de la retraite du grand artiste, en 1783. Un jour de la semaine sainte de cette année, il y avait peu de monde dans la salle, et comme cela arrive toujours en pareille circonstance, une certaine froideur se répandit sur toute la séance. Bien que Viotti n'y eût pas déployé moins de talent que précédemment, il y produisit peu d'effet. Le lendemain il y eut foule au concert. Un violoniste, dont l'habileté ne pouvait être mise en parallèle avec la sienne, y joua un concerto dont le rondo excita des transports de plaisir, par un thème vulgaire analogue aux airs de vaudeville. Ce morceau redemandé fut l'objet de toutes les conversations pendant huit jours. Viotti ne se plaignit pas; mais profondément blessé dans son juste orgueil, il prit dès ce moment la résolution de ne plus jouer à Paris dans les concerts, et depuis lors, en effet, on ne l'y a plus entendu que dans des réunions particulières, quoiqu'il ne se soit éloigné de cette ville que neuf ans après et qu'il y soit revenu plusieurs fois. La reine, qui aimait passionnément la musique, s'était déclarée la protectrice de Viotti; elle lui donna le titre de son accompagnateur et lui fit obtenir une pension de six mille francs sur la cassette du roi. Dans l'été de 1783, il visita sa patrie et revit Fontanetto pour la dernière fois. Le soin d'assurer le sort de sa famille était le motif principal de son retour dans ce lieu. Il acheta une propriété à Salussolia, et y établit son père, qui ne jouit pas longtemps de cet état d'aisance, car il mourut l'année suivante. De retour à Paris, en 1784, Viotti y fut entouré de la considération attachée aux artistes de premier ordre. La publication de ses premiers concertos étendit bientôt sa réputation, non-seulement dans les provinces de France, mais dans toute l'Europe, où l'on en multiplia les éditions.

A cette époque, quelques grands seigneurs, tels que les princes de Conti, de Soubise et de Guéméné, avaient un orchestre à leur solde et y attachaient les artistes les plus distingués. La place de chef d'orchestre du concert de l'hôtel de Soubise devint vacante peu de temps après le retour de Viotti. Berthaume (voyez ce nom), violoniste de talent, connu par son habileté dans la direction de la musique d'orchestre, se mit au nombre des candidats qui se présentèrent pour l'obtenir; nul doute qu'il l'eût emporté sur ses rivaux, s'il n'eût eu Viotti pour concurrent; vaincu par lui, il ne put prétendre qu'à le seconder comme premier violon. Plus tard, l'illustre violoniste piémontais établit chez lui des matinées de quatuors où il exerçait ses élèves. C'est là qu'il essayait la plupart de ses concertos avec un petit orchestre. Chose remarquable, depuis le sixième jusqu'au quatorzième, il n'en exécuta aucun dans des concerts publics; il ne les fit entendre que dans ces séances ou dans d'autres réunions particulières. Il en fut de même de ses deux belles symphonies concertantes pour deux violons qu'il joua chez la reine avec Imbault,

violoniste français peu digne de se mesurer avec lui, et qui les fit entendre ensuite avec Gervais au Concert spirituel. Lié d'amitié avec ce qu'il y avait de plus distingué dans les hautes classes de sa société et parmi les littérateurs et artistes en tout genre, Viotti s'était composé un auditoire de bonne compagnie dont il eut toujours besoin depuis lors pour se livrer à son enthousiasme. Ce qu'on appelle exactement *le public*, la masse, lui inspira toujours une sorte d'éloignement, on pourrait presque dire d'effroi. Cette disposition d'esprit, qui passerait aujourd'hui pour ridicule, avait sa source dans la puissance du monde élégant qui, à cette époque, faisait les succès et les réputations. Plus tard, Viotti ne comprit pas le changement qui s'était opéré dans la société française et même européenne; il ne vit pas que la renommée des artistes n'avait plus d'autre source, d'autre appui que ces masses qu'il dédaignait; enfin lorsque la mauvaise fortune le frappa, il ignora qu'avec un talent tel que le sien il y avait dans le public de bien plus grandes ressources pour réparer ses désastres que dans des spéculations hasardeuses. Jamais il ne voyagea pour donner des concerts; jamais il ne rechercha l'éclat de la vogue; ce ne fut même qu'avec peine qu'il se décida à jouer pour quelques artistes au Conservatoire, lorsqu'il revint à Paris en 1802, dans toute la puissance de son talent.

En 1788, Léonard, coiffeur de la reine, obtint, par la protection de cette princesse, le privilége d'un théâtre d'opéra italien. Il eut assez de jugement pour comprendre qu'il n'en pouvait tirer d'utilité qu'en associant à ses intérêts ceux d'un homme doué de connaissances spéciales: il jeta les yeux sur Viotti qui, malheureusement pour sa carrière d'artiste, accepta ses propositions. Ce grand violoniste était certainement tourmenté du désir de diriger un théâtre, car j'ai vu quelque part (peut-être dans la collection de Beffara) une demande signée de lui pour obtenir l'entreprise de l'Opéra français, et si je ne me trompe, cette demande était datée de 1787. Son premier soin, après qu'il eut accepté la direction du théâtre italien, fut de rassembler des chanteurs de grand mérite. Jamais cette tâche ne fut mieux remplie, car c'est à lui qu'on dut la réunion incomparable qui se composait de Mandini, de Viganoni, de Mengozzi, de Raffanelli, de la fameuse Banti et de madame Morichelli. Cette compagnie débuta en 1789 aux Tuileries, et charma les amateurs d'élite jusqu'à la fin de 1792. Viotti, qui la dirigeait, s'était adjoint Cherubini, récemment arrivé à Paris et devenu son ami. L'illustre maître s'était chargé de la disposition des ouvrages et de la composition des morceaux qu'il fallait y ajouter. Viotti composa son orchestre d'artistes excellents, et le fit diriger par Mestrino (*voyez* ce nom). En 1790, lorsque la cour revint de Versailles habiter le château des Tuileries, l'excellente troupe italienne fut obligée de se réfugier dans un bouge appelé *théâtre de la foire Saint-Germain*. Mais l'impossibilité d'y rester longtemps engagea Viotti à s'associer avec Feydeau-de-Brou, intendant de plusieurs provinces de France, pour la construction d'un théâtre auquel celui-ci donna son nom, et qui n'a été détruit qu'en 1832. Des actionnaires furent trouvés dans la haute société pour la construction de ce théâtre, et pour l'entreprise de son exploitation, dans laquelle on réunit l'opéra italien et le drame musical français. L'ouverture s'en fit au commencement de 1791, et d'abord l'opération parut réussir; mais bientôt les événements de la révolution devinrent plus fréquents et plus graves; l'émigration entraîna hors de France une partie des actionnaires du nouveau théâtre; resté presque seul, Viotti y vit engloutir toutes ses économies. Après la prise des Tuileries, au mois d'août 1792, les artistes italiens se dispersèrent, et Viotti, ruiné, fut obligé de passer en Angleterre. Lorsqu'il y arriva, les concerts de Hannover-Square, dirigés par Salomon, étaient dans toute leur vogue. Viotti, ayant pris la résolution de chercher de nouvelles ressources dans son talent, s'y fit entendre dans de nouveaux concertos composés exprès. Ces concerts, réservés à l'élite de la société, ne lui inspiraient pas la même répugnance que les autres réunions publiques.

Cependant de nouveaux chagrins l'attendaient à Londres; car un bruit circula parmi les émigrés qui s'y trouvaient en foule, que le parti révolutionnaire l'avait employé comme agent secret en plusieurs circonstances. Rien n'était moins conforme aux goûts de l'artiste que les orgies populaires dont la France fut le théâtre à cette époque; mais il est vraisemblable que la faveur accordée à Viotti par le duc d'Orléans fut l'origine de cette calomnie. Quoi qu'il en soit, une réprobation si dédaigneuse, si insultante, fut la conséquence de ces bruits calomnieux, que, forcé de céder à l'orage, Viotti se réfugia dans une maison de campagne près de Hambourg, où il vécut jusqu'au mois de juillet 1795. Il y composa quelques-

uns de ses plus beaux duos de violon, genre de musique où son génie ne s'est pas manifesté avec moins d'éclats que dans le concerto. Chose bizarre! pendant qu'il s'abandonnait au chagrin de l'isolement dans sa retraite, il ne lui vint pas même à la pensée de rentrer sans réserve dans sa carrière d'artiste, et de ne plus rien attendre que d'un talent qui n'avait point d'égal en Europe. La crainte de l'agitation, le besoin d'une vie calme et de la douce intimité de quelques amis, le faisaient soupirer après le moment où, son innocence étant reconnue, il pourrait retourner en Angleterre. Une famille honorable, qui l'avait accueilli à son arrivée à Londres, était en quelque sorte devenue pour lui le monde entier. Il put enfin se réunir à elle, et ne la quitta plus pendant près de vingt-cinq ans. Se condamnant lui-même à l'oubli du public plus encore qu'il ne l'avait fait à Paris, il ne se fit plus entendre qu'à ses amis, et n'écrivit que pour lui-même et pour eux la dernière série de ses concertos désignée par des lettres : admirables compositions qui assurent son immortalité et qu'on n'a point égalées. Intéressé dans un commerce de vins, il y puisa les ressources nécessaires à son existence et s'en fit une affaire quotidienne, ne s'occupant de la musique que comme d'un délassement, quoiqu'il ne perdît rien de son génie ni de son enthousiasme d'artiste.

La trop courte paix d'Amiens ayant rompu la barrière placée entre la France et l'Angleterre, Viotti put satisfaire le vif désir qu'il éprouvait depuis longtemps de revoir Paris et les amis qu'il y avait laissés. Il y arriva, en 1802, avec la ferme résolution de ne pas s'y faire entendre; mais il ne put résister aux prières de Cherubini, de Garat, de Rode, ses anciens amis ou élèves, ainsi que des autres professeurs du Conservatoire. Ce fut dans la petite salle de cette école que résonnèrent sous ses doigts les belles inspirations de son génie. Près de vingt années s'étaient écoulées depuis qu'il avait cessé de jouer en public, et depuis plus de dix ans, il avait quitté le sol de la France. De nouvelles écoles avaient été fondées depuis son départ; de nouvelles réputations s'étaient faites. On le croyait vieux, affaibli; pour la plupart des jeunes gens, le nom de Viotti était devenu historique et ne semblait plus appartenir à un être vivant : il se fit entendre, et les plus belles réalités apparurent. C'était encore le même feu, le même brillant, le même goût, le même grandiose qu'on avait admirés autrefois; le style de ses compositions s'était agrandi et perfectionné. Ce fut dans ce voyage qu'il fit connaître, à Paris, ses délicieux concertos désignés par les lettres A, B, C, etc., ses trios et plusieurs autres ouvrages. Après quelques mois passés dans cette ville, il retourna en Angleterre, d'où il ne revint qu'en 1814. Ce retour ne fut même qu'un voyage; mais il se fixa à Paris quatre ans après. Nommé directeur de l'Opéra, en 1819, il ne recula point devant les difficultés de cette position; mais il usa le reste de ses forces dans un combat inutile contre la décadence alors flagrante de ce théâtre, décadence qui devait avoir son cours et qui était la conséquence de la nature des choses. Le mal qu'il ne put empêcher, on le lui imputa, et l'on finit par lui ôter sa place (en 1822), en lui accordant une pension de six mille francs. Le chagrin qu'il en conçut, joint aux regrets que lui causait la perte d'un frère, finit par altérer sa santé. Il essaya de voyager pour se distraire, mais il mourut à Londres, le 10 mars 1824, à l'âge de soixante et onze ans. Il n'avait fait qu'un seul voyage en Italie, en 1788, à l'âge de trente-cinq ans, lorsqu'il alla y choisir les artistes qui composèrent la fameuse troupe des Bouffons de 1789.

On a de cet homme célèbre les productions dont voici la liste : I. Concertos : 1er, en *ut* majeur; 2me, en *mi* majeur; 3me, en *la* majeur; 4me, en *ré* majeur; 5me, en *ut;* 6me, en *mi* mineur; 7me, en *mi* majeur; 8me, en *ré;* 9me, en *la;* 10me, en *si* bémol (ces dix concertos ont été gravés chez Sieber, à Paris); 11me, en *la*, chez Imbault; 12me, en *si* bémol, *ibid.*: 13me, en *la*, chez Sieber; 14me, en *la* mineur; 15me, en *si* bémol; 16me, en *mi* mineur; 17me, en *ré* mineur; 18me, en *mi* mineur; 19me, en *sol* mineur (tous ces derniers concertos ont été publiés à Londres); 20me, en *ré* majeur, à Offenbach, chez André; 21me, lettre A, en *mi* mineur, à Paris, chez Frey; 22me, lettre B, en *la* mineur, *ibid.*; 23me, lettre C, en *sol*, ibid.; ce concerto, connu sous le nom de *John Bull*, fut d'abord écrit pour le piano, puis arrangé pour le violon; 24me, lettre D, en *si* mineur, *ibid.*; 25me, lettre E, en *la* mineur, *ibid.*; 26me, lettre F, en *si* bémol, *ibid.*; 27me, lettre G, en *ut*, Janet; 28me, lettre H, en *la* mineur, *ibid.*; 29me, lettre I, en *mi* mineur, *ibid.* II. Concertantes pour deux violons : 1re (en *fa*), Paris, Imbault; 2me (en *si* bémol), Paris, Naderman. III. Quatuors pour deux violons, alto et basse : *Trois quatuors*, liv. 1er, Paris, Leduc; trois *idem*, liv. 2, *ibid.*, trois *idem*, op. 22, Leipsick, Breitkopf; six *idem*, composés d'airs connus variés, liv. 1er

et 2ᵉ, Paris, Imbault; trois *idem*, lettre A, Paris, Frey; trois *idem*, en *fa*, *si* bémol et *sol*, Paris, Janet. IV. Trios pour deux violons et violoncelle : six trios, liv. 1 et 2, Paris, Naderman; trois *idem*, op. 4, *ibid.*; trois *idem*, op. 16, Paris, Érard; trois *idem*, op. 17, Paris, Frey; trois *idem*, op. 18, *ibid.*; trois *idem*, op. 19, *ibid.* V. Duos pour deux violons : *six duos*, op. 1, Paris, Boyer; six *idem*, op. 2, *ibid.*; six *idem*, op. 3, liv. 1 et 2, Paris, Porro; trois *idem*, op. 4, Paris. Pleyel; six *idem*, op. 5, Paris, Leduc; trois *idem*, op. 6, Pleyel; trois *idem*, op. 7, *ibid.*; six sérénades, op. 13, *ibid.*; trois duos, op. 18; Paris, Érard; trois *idem*, op. 19, Paris, Frey; trois *idem*, op. 20, *ibid.*; trois *idem*, op. 21, *ibid.* VI. Solos : Six sonates pour violon et basse, liv. 1, Paris, Boyer; six *idem*, liv. 2, Paris, Imbault; trois *idem*, lettre A, Paris, Frey; trois *idem*, lettre B, *ibid.* On connaît aussi de Viotti *trois divertissements ou nocturnes pour piano et violon*; Paris, Pleyel, et une sonate pour piano seul, *ibid.*, composée pour son amie, madame de Montgeroult. Les autres sonates pour piano et violon, gravées sous son nom, sont des quatuors arrangés. Cherubini a aussi arrangé trois trios de Viotti en sonates pour piano et violon, Paris, Pleyel. Toutes ces œuvres brillent par des idées abondantes, par une exquise sensibilité et par le mérite de la forme qui en a fait des types pour la musique de tous les violonistes venus après ce grand artiste. Viotti était harmoniste d'instinct; il n'avait point étudié l'art d'écrire, et l'on doit avouer que ses premières productions laissent apercevoir son ignorance à cet égard; mais avec une organisation comme la sienne, l'éducation pratique devait se faire rapidement : l'expérience l'eut bientôt assez éclairé pour qu'il pût écrire suffisamment l'instrumentation de ses concertos.

Il n'a formé qu'un petit nombre d'élèves, au premier rang desquels brilla Rode (*voyez* ce nom). Après lui viennent Libon et M. Robberechts; ce dernier, resté le seul représentant direct de l'école du maître, en a transmis les principes à M. de Bériot. On compte aussi parmi les anciens élèves de Viotti, Labarre, Alday et Cartier. Ce dernier a fait frapper une médaille à l'honneur de son maître : elle représente, d'un côté, l'effigie de l'artiste, et de l'autre, un violon avec un soleil dont les rayons sont entremêlés des titres des œuvres de Viotti, et la devise *nec plus ultra*. On a plusieurs portraits de cet homme célèbre; le plus ressemblant est celui qui a été peint à Londres par Tossarelli et gravé par Meyer : il a servi de type au grand portrait lithographié par Maurin pour la *Galerie des musiciens célèbres*, collection qui n'a point été continuée. On a placé, en tête de l'œuvre cinquième de duos, un autre portrait dessiné par Guérin et gravé par Lambert. Madame Lebrun a peint le portrait de Viotti, en 1786, et le sculpteur Flatiers a fait son buste. Les notices principales publiées sur le même artiste sont : 1° Celle que Fayolle a donnée dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Paganini et Viotti*; Paris, Dentu, 1810, in-8°. 2° *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique*, par A.-M. Eymar, Milan (sans date), 1801, in 8° de quarante-six pages. 3° *Notice sur J.-B. Viotti*, par Baillot, Paris, imprimerie de Hocquet, 1825, in-8° de treize pages. 4° *Notice historique sur J.-B. Viotti*, par Miel, extraite de la *Biographie universelle* (t. XLIX), et tirée à part, Paris, imprimerie d'Éverat, 1827, in-8° de quatorze pages à deux colonnes.

**VIRDUNG** (Sébastien), prêtre et organiste, né à Bamberg (Bavière), dans la seconde moitié du quinzième siècle, vécut à Bâle au commencement du seizième. On a de lui un livre de la plus grande rareté, intitulé : *Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Arnberg, und alles Gesang aus dem Noten in die Tabulaturen dieser benennten dreyer Instrumenten, der Orgelen, der Lauten und der Floeten, transferiren zu lernen. Kürzlich gemacht zu ehren der hochwurdigten hochgebornen Fürsten und Herren : herr Wilhalmen* (sic) *Bischove* (sic) *zü Strasbourg seynem gnedigen Herren.* (Musique écrite et extraite par Sébastien Virdung, prêtre d'Arnberg, pour apprendre à mettre toute espèce de chant noté en tablature pour les trois instruments, savoir : l'orgue, le luth et la flûte, etc.); Bâle, 1511, petit in-4° obl. de 14 feuilles non paginées, mais avec des signatures. L'ouvrage est dédié à Guillaume, évêque de Strasbourg. Dans l'épître dédicatoire, Virdung parle de lui-même à la troisième personne. On y voit que l'évêque de Strasbourg avait demandé, en 1510, que Virdung lui envoyât le poëme sur la musique allemande (*Gedicht der deutschen Musica*) dont il était auteur, et l'avait prié de l'informer quand il finirait et publierait son traité de musique. *Pour éviter de grandes dépenses*, dit Virdung, *j'ai résolu de ne pas publier à présent mon grand livre, et de n'en*

*donner que cet extrait, fait pour satisfaire mon ami André Silvanus; je prie donc Mgr. l'évêque de s'en contenter, jusqu'au moment où paraîtra le grand traité.* Le grand ouvrage dont parle ici Virdung n'a pas paru. L'extrait, dont on a vu le titre ci-dessus, est un dialogue entre l'auteur et André Silvanus. Le livre commence par la description des instruments à clavier, tels que le clavicorde, la virginale, le clavecin et le *clavicitherium*, ainsi que de tous les autres instruments en usage à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième, avec les figures de ces instruments gravées sur bois. Cette description est suivie de celle des instruments dont il est parlé dans la lettre supposée de saint Jérôme à Dardanus. Après cette partie de l'ouvrage, vient la description du clavier de l'orgue et du clavicorde, son étendue, et l'application des gammes à la disposition de ses touches par la méthode des hexacordes, suivie de l'explication de la valeur des notes dans les ligatures et dans la tablature du luth et de la flûte. Virdung ne traite avec les développements nécessaires que de l'art de jouer de ces deux instruments et du clavicorde. Arnold Schlick (*voyez* ce nom) fait beaucoup de reproches à Virdung, concernant ses règles pour jouer du luth, dans la préface en vers de son livre intitulé *Tabulatur etlicher Lobgesang* (Mayence, 1512). Virdung nous apprend, dans le cours de son livre (feuille C. II.), qu'il eut pour maître de musique *Jean de Suzato* (de *Soest*, en Souabe), docteur en médecine et savant musicien. J'ai trouvé deux exemplaires du rarissime ouvrage de Virdung, le premier, à la bibliothèque impériale de Vienne, l'autre, à la bibliothèque royale de Berlin. Les deux premiers livres de la *Musurgia* de Nachtigal (voyez *Luscinius*) ne sont qu'une traduction latine d'une grande partie de l'ouvrage de Virdung. Dans une collection très-rare, imprimée à Mayence par Pierre Schœffer, et dont il existe un exemplaire à la Bibliothèque royale de Munich, on trouve quatre chansons allemandes à quatre voix (nos 48, 49, 52 et 54), composées par Sébastien Virdung. Cette collection a pour titre : *Teutsche Lieder mit 4 Stimmen, von verschiedenen Authoren. Mentz durch Peter Schaefer* (sic), 1513, in-8° obl. Les autres musiciens dont il y a des pièces dans ce recueil sont Georges Brack, K. Eitelwein, J. Fuchswild, André Graw, Malchier, Malchinger, Georges Schœnfelder, Jo. Sies et M. Wolf.

**VIRUÉS Y SPINOLA** (D. Joseph-Joachim), adjudant général espagnol, commandeur des ordres militaires de Calatrava, de Saint-Hermenégilde, de Saint-Jean de Jérusalem, grand'croix de l'ordre d'Isabelle la Catholique, et de beaucoup d'autres ordres nationaux et étrangers, président de l'Académie royale des sciences de Madrid et membre d'un grand nombre de sociétés savantes, académicien philharmonique de Bologne, mort à Madrid le 13 mai 1840, s'occupa de la théorie de la musique d'une manière plus sérieuse que ne semblaient le permettre les devoirs de sa position. Le premier ouvrage qui le fit connaître sous ce rapport a pour titre : *Cartella harmonica, o el contrapunto explicado en seis lecciones;* Madrid, 1824, in-fol. de 24 pages. Cet opuscule a été traduit en français par E. Nunes de Taboada, sous ce titre : *Éléments d'harmonie et de contrepoint expliqués en six leçons;* Paris, imprimerie de Fournier, 1825, in-4° avec quatre planches. Plus tard, les idées du général Virués furent ramenées sur la musique considérée comme science, et dans la persuasion qu'il avait découvert le secret de la nature concernant l'origine de la mélodie et de l'harmonie, ainsi que de tous les genres de contrepoints et de compositions, il employa plus de dix ans à combiner les diverses parties de son système dans un livre qui fut publié sous le titre de *Geneufonía*, etc.; Madrid, 1836, in-fol. N'ayant pas vu cet ouvrage, je ne puis en parler.

**VISCARGUI** (Gonsalve-Martinez DE), prêtre et musicien espagnol, vécut au commencement du seizième siècle. On a de lui deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos* (Intonations [du plain-chant] corrigées suivant l'usage des modernes); Burgos, 1511, in-4°. 2° *Arte de canto llano, contrapunto y de organo* (Art du plain-chant, de contrepoint et de la musique mesurée); Saragosse, 1512, in-8°. Ce traité a été l'objet d'une critique très-sévère par Jean de Espinosa (*voyez* ce nom).

**VISCONTI** (Gaspard), violoniste, né à Crémone, vécut à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia, en 1703, six sonates pour violon avec basse continue pour le clavecin, op. 1. Il en a été fait une autre édition à Amsterdam, chez Roger.

**VISÉE** (Robert DE), ou **DE VISÉ**, guitariste français, fut élève de Francisque Corbet et eut de la réputation à Paris, vers 1680, suivant ce que nous apprend Le Gallois (*Lettre à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, p. 65). Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Premier livre de pièces pour la*

*guitare, en tablature;* Paris, 1682, in-4° obl. 2° *Deuxième* idem; *ibid.*, 1686, in-4° oblong. 3° *Troisième* idem, *ibid.*, 1689, in-4° oblong.

**VITAL** (C.-Antoine), littérateur et amateur de musique, à Vandœuvre, près de Nancy (Meurthe), a publié un écrit intitulé : *Restauration de la musique religieuse, ou considérations philosophiques et théologiques sur la nature de la musique religieuse et sur les idées ou les sentiments religieux qu'elle doit exprimer.* Nancy, 1852, in-8°. Une partie de ce travail a paru dans la *France musicale*, en 1851 et 1852. Ce premier écrit de M. Vital fut suivi de celui qui a pour titre : *Révolution harmonique. Précis d'une théorie harmonique entièrement neuve, vraie, facile et approfondie;* Nancy, 1854, in-12 de trente-quatre pages. La théorie dont cet opuscule n'est qu'un aperçu a été établie et développée par M. Vital, ainsi qu'il nous l'apprend dans un ouvrage terminé et prêt à paraître sous le titre de *La science harmonique fondée sur la tonalité moderne, ramenée à deux principes vrais et faciles*, etc. Dix ans se sont écoulés depuis la publication du précis qui vient d'être cité (1864); cependant je n'ai pas appris que le grand ouvrage de M. Vital ait paru dans cet intervalle. Les lecteurs qui voudraient connaître quelle peut être la théorie *entièrement neuve*, vraie, de M. Vital, en auront le secret dans le précis qui porte en tête *Révolution harmonique*, particulièrement dans ces trois passages :

« (Page 7) : M. Fétis enseigne qu'il faut en » appuyer la théorie (de l'harmonie) sur l'analyse de la tonalité moderne. Cette idée est » la révélation d'un monde nouveau. Pendant » dix ans, je l'ai méditée, approfondie, développée dans toute son étendue, et, grâce » encore aux travaux de M. Fétis, transformée » enfin, j'ose le croire, en théorie proprement dite et complète. »

Plus loin, page 28, M. Vital cite ce passage de l'avertissement de la quatrième édition de mon *Traité de l'harmonie* : « Parmi la multitude de combinaisons dont se compose » l'harmonie de notre musique, il en est deux » que notre instinct musical accepte comme » existant par elles-mêmes (l'accord parfait » ou de repos et l'accord de dominante ou de » mouvement). Or, j'ai vu que toute l'harmonie réside *dans ces nécessités alternatives:* » repos, tendance ou attraction, et résolution » de ces tendances, dans un repos nouveau. » J'ai vu aussi que les accords dont je viens de » parler fournissent tous les éléments nécessaires pour l'accomplissement des exigences » de ces deux lois de toute musique. J'en ai » conclu que toutes les autres harmonies ne » sont que des modifications de celle-là. » Après cette citation, M. Vital ajoute (p. 32) : » .... L'accord de repos et l'accord de mouvement sont deux nécessités alternatives de » la tonalité moderne, comme le dit M. Fétis » avec un parfait bonheur de pensée et d'expression. Donc, il n'y a que deux accords » dans un ton donné : l'accord parfait sur la » tonique et l'accord de dominante, car l'union impérieusement exigée par la tonalité » moderne et par M. Fétis, n'est possible » qu'entre eux. »

Cette conclusion est erronée ; car, suivant les principes que j'ai posés, l'accord de mouvement doit résoudre son attraction par l'accord de repos; or, l'accord *sol, si, ré, fa* (septième dominante) accomplit parfaitement sa destination sur l'accord parfait du sixième degré de la gamme *la, ut, mi*. J'ai établi, conformément à toute musique de la tonalité moderne, que l'accord parfait se fait sur la tonique (*ut, mi, sol*), sur le quatrième degré de la gamme (*fa, la, ut*), sur le cinquième (*sol, si, ré*) et sur le sixième (*la, ut, mi*). M. Vital, lui, ne veut d'accord parfait que sur la tonique, et, pour lui, l'accord *fa, la, ut* est le ton de *fa*, l'accord *sol, si, ré*, le ton de *sol*, et l'accord *la, ut, mi*, le ton de *la*. Si cela était, il serait impossible d'harmoniser la gamme d'un ton, ou plutôt il n'y aurait plus de gamme, ni de tonalité : voilà où conduit l'esprit de système.

**VITALI** (Philippe), prêtre, né à Florence, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Florence (*voyez* Negri, *Gli Scritt. fiorent.*, p. 178), puis il entra dans le collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale, à Rome, en qualité de ténor, le 10 juin 1631. Le cardinal Antoine Barberini l'aima beaucoup et l'attacha à sa personne, en qualité de prélat familier. Vitali vivait encore en 1649. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, 1616, in-4°. 2° *Libro primo di musiche a due, tre o sei voci*. Florence, *Stamperia di Zanob. Pagani*, 1617, in-fol. L'épître dédicatoire, datée de Florence, le 15 octobre de la même année, est adressée à Jean Corsi (fils de Jacques Corsi et neveu de Jean Bardi). On y voit que cet ouvrage est le premier essai de composition de Vitali, bien qu'il ait été publié après les *Madrigali* de 1616. L'harmonie

en est incorrecte, et sous ce rapport comme sous celui du caractère des morceaux, Vitali est évidemment imitateur de Monteverde. 3° *Libro 1 e 2 di musiche ad 1 e 2 voci con il basso per l'organo*, Rome, Robletti, 1618. L'épître dédicatoire, datée de Rome, le 15 septembre de la même année, est adressée au cardinal Farnèse. Les pièces à voix seule de ce recueil sont ou dans le style *récitatif*, ou dans la forme des *canzonette*. Dans les duos, en style d'imitation, on trouve l'indication d'un genre qui fut ensuite traité et développé avec un talent supérieur par lui et par Steffani. 4° *Intermedi di Filippo Vitali fatti per la Comedia degl' Academici Inconstanti, recitata nel Palazzo del Casino dell' illust. e Rev. Cardinale di Medici l'anno 1623*, in Firenza, per Pietro Cecconelli, 1623, in-fol. titre gravé. L'épître dédicatoire, à Robert Capponi, est datée de Florence, le 29 mai 1623. On y voit que la comédie et les intermèdes furent exécutés pendant le carnaval de 1622, à Florence, devant le cardinal de Médicis et en présence de plusieurs princes et hauts personnages. Le style de Vitali, dans cet ouvrage, est inférieur à celui de ses autres compositions. 5° *Motetti a 2, 3, 4, 5 voci*. Ibid., 1631. 6° *Arie a due voci*, Rome, Masotti, 1635. 7° *Hymnos Urbani VIII, Pont. Max. jussu editos, in musicos modos ad templorum usum digestos*, Romæ, Masotti, 1636, in-fol. 8° *Arie a tre voci, co'l basso continuo*; Roma, presso Bianchi, 1639, in-4°. 9° *Salmi a cinque voci*, Roma, Bianchi, 1641, in-4°. 10° *Libri cinque di arie a tre voci*, Florence, Lando Landi, 1647. Vitali a composé aussi la musique de l'*Aretusa, favola in musica*, chantée à Rome, dans le palais du cardinal Barberini, en 1640.

**VITALI** (Angelo), compositeur, né à Modène, vers le milieu du dix-septième siècle, a écrit la musique de *Tomiri*, drame musical représenté au théâtre de *S. Cassiano*, à Venise, en 1680.

**VITALI** (Jean-Baptiste), vice-maître de chapelle du duc de Modène, naquit à Crémone, vers 1644. Il entra au service du duc de Modène le 1er décembre 1674, et mourut le 12 octobre 1692. Il fut membre de l'Académie des *Filiaschi*. Ce maître s'est distingué principalement dans le style instrumental. Ses ouvrages les plus connus sont les suivants : 1° *Balletti, correnti, gighe, allemande*, etc.; Bologne, Monti, 1668, in-4°. 2° *Sonate a due violini con basso continuo per l'organo*, op. 2, Venise, 1685, in-4°. C'est une réimpression. La première édition fut publiée à Bologne chez Monti, en 1676. 3° *Balletti, correnti alla francese, gagliarde e brando per ballare*. Ibid. 4° *Balletti, correnti e sinfonie da camera a quattro stromenti*, op. 3, Venise, 1685, in-4°. C'est aussi une réimpression. La première édition parut à Bologne, chez Monti, en 1677, in-4°. 5° *Balletti, correnti, gighe, allemande e sarabande a violino e violone, o spinetta, con il secondo violino a beneplacito*, op. 4, Bologne, 1678, in-4°. 6° *Sonate a due, a tre, quattro e cinque stromenti*, op. 5, Venise, 1681, in-4°. 7° *Salmi concertati a 2, 3, 4 e 5 voci, con stromenti*, op. 6, Bologne, 1677, in 4°. 8° *Sonate a 2 violini e basso continuo*, op. 9, Amsterdam. 9° *Inni sacri per tutto l'anno a voce sola con cinque stromenti*, op. 10, Modena, 1681, in-4°. 10° *Varie sonate alla francese ed all' italiana a sei stromenti*, op. 11, Venise, 1698, in-4°. 11° *Balli in stile francese a cinque stromenti*, op. 12, *ibid.*, 1690, in-4°. 12° *Artifici musicali a diversi stromenti*, op. 13; Modène, Cassioni, 1689. 13° *Sonate da camera a quattro stromenti*, op. 14; *ibid.*, 1692. Beaucoup d'autres ouvrages de ce compositeur se trouvent en manuscrit dans la Bibliothèque ducale de Modène.

**VITALI** (Tomaso), violoniste remarquable pour son temps, naquit à Bologne vers le milieu du dix-septième siècle. En 1706, il fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale. Pendant plusieurs années, il fut employé à la cour de Modène en qualité de chef d'orchestre. Vitali a formé beaucoup de bons élèves pour son instrument. On a imprimé de sa composition, à Bologne et à Amsterdam, quatre œuvres de sonates pour deux et trois instruments. Son œuvre cinquième a été publié à Modène, en 1693, sous le titre : *Sonate a due violini co'l basso per l'organo*.

**VITET** (Louis, ou Ludovic), littérateur et archéologue, inspecteur des monuments historiques, ancien député, membre de l'Académie des inscriptions et de l'Académie française, né à Paris, le 18 octobre 1802, est honorablement connu par des travaux littéraires et historiques dont les objets n'appartiennent pas à cette Biographie. Attaché pendant plusieurs années à la rédaction du *Journal des Savants*, il y a rendu compte de divers ouvrages relatifs à la musique et à son histoire.

**VITRIACO** (Philippus). *Voyez* **PHILIPPE DE VITRY**.

**VITRUVE** (Marcus **VITRUVIUS POLLIO**), écrivain de l'ancienne Rome, auteur d'un

traité sur l'architecture, n'est connu que par cet ouvrage. On sait seulement qu'il vécut antérieurement à Pline l'Ancien, par qui il est cité. D'ailleurs, on voit, par la dédicace de son livre, qu'il le présenta à l'empereur Auguste, environ vingt-sept ans avant l'ère chrétienne, étant déjà dans un âge avancé. Il y a beaucoup d'éditions du traité de Vitruve intitulé *De architectura libri X*. Les éditions modernes les plus estimées sont : 1° Celle que M. Schneider a publiée à Leipsick, en 1808, 3 vol. in-8°. 2° La grande édition donnée par le comte Stratico (*M. Vitruvii Pollionis architectura, textu et recensione codicum emendato*), à Udine, chez les frères Matteuzzi, 1825-1830, 4 vol. in-4° en huit parties. Vitruve traite, au chapitre 4ᵐᵉ du 5ᵐᵉ livre, de l'harmonie suivant la doctrine d'Aristoxène, et au chapitre 5ᵐᵉ, des vases sonores des théâtres, pour la répercussion de la voix. Le chapitre 13ᵐᵉ du 10ᵐᵉ livre contient une description fort obscure de l'orgue hydraulique des anciens. Ce chapitre a mis à la torture tous les traducteurs et commentateurs. Les hypothèses hasardées sur ce chapitre par Perrault, dans sa traduction française de cet ouvrage (*Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits en français*, Paris, Coignard, 1684, gr. in-fol.), sont fort ridicules et tout à fait inintelligibles. Daniel Barbaro paraît avoir entendu beaucoup mieux ce sujet, dans sa traduction italienne : *I dieci libri dell' architettura di Vitruvio*, etc. Vinegia, Marcolini, 1556, in-fol. Il faut voir sur cette partie de l'ouvrage de Vitruve le curieux travail de M. Will. Wilkins, dans l'édition anglaise qu'il a donnée à Londres, 1813 et années suivantes, in-4°, ainsi que la traduction et l'explication du 13ᵐᵉ chapitre du 10ᵐᵉ livre dans l'*Architecture de Vitruve, traduite en français, avec des remarques*, par De Bioul ; Bruxelles, Adolphe Stapleaux, 1816, 1 vol. in-fol.

**VITTORI** (Loreto), compositeur, poëte, et chanteur excellent, né à Spoletto, vers 1588, fut élève pour le chant de François Soto, chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Il fit ensuite ses études de contrepoint sous la direction de Jean-Marie et de Bernardin Nanini, et enfin de François Soriano. Après avoir été quelque temps au service du grand-duc de Toscane, Cosme II de Médicis, il retourna à Rome, sur la demande du cardinal Lodovisi, neveu du pape Grégoire XV, et entra dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, le 23 janvier 1622. Le pape Urbain VIII, charmé par le mérite de Vittori, le créa chevalier de la milice dorée. Ce musicien distingué mourut à Rome, le 23 avril 1670, et fut inhumé dans l'église Sainte-Marie *in Minerva*, où l'on voit encore son épitaphe. On connaît de Vittori : 1° *Aria a voce sola*, Roma, Bianchi, 1739. 2° *La Galatea, dramma in musica*, ibid., 1639. 3° *La Pellegrina costante, dramma sacro*, Roma, Manelli, 1647, in-fol. 4° *Irene*, cantate a voce sola, ibid., 1648. 5° *Saint Ignace de Loyola*, oratorio. 6° *Il Pentimento della Maddalena*, cantate. On a aussi imprimé plusieurs recueils de poésies de Vittori. Victor Rossi (en latin *Nicias Erythræus*), qui avait entendu Vittori plusieurs fois à Rome, en parle avec admiration dans son recueil biographique intitulé *Pinacotheca imaginum illustrium virorum* (Part. II, p. XXVII). « Vittori, dit-il, était considéré comme un » prodige de la nature et de l'art. La beauté » de sa voix, la perfection de son chant et le » profond sentiment qui l'animait, faisaient » rechercher avec empressement les occasions » de l'entendre. » Rossi s'efforce de décrire l'étonnement et l'enthousiasme qu'il faisait naître chez ses auditeurs. « C'était, ajoute-t-il, » un véritable Protée : sa voix prenait le ton » de toutes les passions avec une flexibilité et » une vérité surprenantes. Tel était son empire » sur ceux qui l'écoutaient, qu'on voyait ses » sentiments empreints sur leurs visages et » dans leurs regards. Poëte et compositeur, il » écrivait lui-même la plupart des cantates : » on cite parmi ses plus beaux ouvrages en ce » genre *l'Irène, la Galathée*, et surtout le » *Repentir de la Madeleine*. Pendant plusieurs » soirées consécutives, il chanta celle-ci dans » une église de Rome, dont une foule immense » assiégeait les portes. »

**VIVALDI** (Antoine), violoniste célèbre et compositeur, surnommé **LE PRÊTRE ROUX**, fils de Jean-Baptiste Vivaldi, violoniste de la chapelle ducale de Saint-Marc, naquit à Venise dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Après avoir été quelque temps au service de l'électeur Philippe de Hesse-Darmstadt, il retourna à Venise en 1713 et y obtint la place de directeur du Conservatoire de *la Pietà*, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1743. On rapporte sur Vivaldi cette anecdote singulière : Disant un jour sa messe quotidienne, il lui vint une idée musicale dont il fut charmé ; dans l'émotion qu'elle lui donnait, il quitta sur-le-champ l'autel et se rendit à la sacristie pour écrire son thème, puis il revint achever sa messe. Déféré à l'inquisition, il fut heureusement considéré comme un

homme dont la tête n'était pas saine, et l'arrêt prononcé contre lui se borna à lui interdire la célébration de la messe. Les œuvres gravés de cet artiste sont : 1° Douze trios pour deux violons et violoncelle, op. 1; Paris, veuve Boyvin, 1737, in-fol. 2° Douze sonates pour violon seul avec basse continue, op. 2; *ibid.* Amsterdam, Roger. 3° *Estro Armonico, ossia XII concerti a quattro violini, 2 viole, violoncello e basso continuo per l' organo*, op. 3; *ibid.* Jean-Sébastien Bach a arrangé deux concertos de cet œuvre pour clavecin, deux violons, alto et basse; j'en ai acquis les manuscrits à la vente de MM. Breitkopf et Hærtel, en 1836. 4° *XII Concerti a violino solo, 2 violini di ripieno, viola e basso per l' organo*, op. 4; Amsterdam, Roger. 5° *Sonate per violino e basso continuo*, op. 5; *ibid.* 6° *VI concerti a violino principale, 2 violini di ripieno, viola e basso per l' organo*, op. 6; *ibid.* 7° *VI idem*, op. 7; *ibid.* 8° *Le quattro Staggioni, ovvero il cimento dell' armonia e dell' invensione in XII Concerti a quattro e cinque*, op. 8, divisé en deux livres; Amsterdam, in-fol. 9° *La Cetra, ossia VI concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola e basso continuo per l'organo*, op. 9; *ibid.* 10° Six concertos pour flûte, violon, viole, violoncelle et orgue, op. 10; *ibid.* 11° *VI Concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola, violoncello e basso continuo per l' organo*, op. 11; *ibid.* 12° 6 *idem*, op. 12; *ibid.*

Vivaldi fut aussi un laborieux compositeur de musique dramatique. La *Dramaturgia* d'Allaci (édit. de 1755) indique les titres suivants d'opéras dont il écrivit la musique : 1° *Ottone in Villa*, à Venise, en 1713; repris en 1729. 2° *L'Orlando finto pazzo*, au théâtre San Angiolo de Venise, 1714. 3° *Arsilda*, même théâtre, 1716. 4° *La Costausa trionfante*, 1716, au théâtre San Mosé de Venise. 5° *Tieteberga*, même théâtre, 1717. 6° *Armida al campo d'Egitto*, même théâtre, 1718. 7° *Artabano re de' Parti*, même théâtre, 1718. 8° *Gli Inganni per vendetta*, au théâtre delle Grazie, à Venise, 1720. 9° *La Verità in cimento*, à Venise, 1720. 9° (*bis*) *Filippo re di Macedonia*, au théâtre San Angiolo, 1721. 10° *L'Inganno trionfante in amore*, au théâtre San Angiolo, 1725. 11° *Cunegonda*, au même théâtre, 1726. 12° *Dorilla in Tempe*, idem, 1726. 13° *Farnace*, idem, 1726. 14° *La Fede tradita*, idem, 1726. 15° *L'Orlando furioso*, idem, 1727. 16° *La Rosilena*, idem, 1728. 17° *Semiramide*, à Mantoue, 1732. 18° *La Fida ninfe*, à Vérone, 1732. 19° *Montezuma*, au théâtre San Angiolo de Venise, 1733. 20° *Olimpia vendicata*, idem, 1734. 21° *Tamerlano*, à Vérone, 1735. 22° *Griselda*, à Venise, 1735. 23° *Ginevra principessa di Scozia*, à Florence, 1736. 24° *Catone in Utica*, à Venise et à Vérone, 1737. 25° *L'Oracolo in Messenia*, au théâtre San Angiolo, 1738. 26° *Siroe*, à Ancône, 1735. 27° *Faraspe*, à Venise, 1738. 28° *Il Mopso*, à Venise (sans date).



**VIVANCO** (D. Sébastien), maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque, fut un des compositeurs de musique d'église les plus renommés en Espagne, au commencement du dix-septième siècle. M. Eslava dit (1) qu'en 1610, *Artus Tabernelius Antverpianus* publia un livre de messes et un autre de motets de la composition de Vivanco; mais il n'explique pas si cet éditeur était imprimeur de musique et en quelle ville était sa typographie, ou si ce Tabernelius d'Anvers était simplement un musicien de chapelle qui avait recueilli ces œuvres. En 1612, Vivanco était aussi directeur de musique à l'université de Salamanque. Les œuvres de ce musicien sont éparses dans les églises de Salamanque, d'Alcala de Henarès et de Tolède. M. Eslava a publié un *Magnificat* à huit voix de ce maître, dans la *Lira sacro-hispana* (tome I^er de la première série des compositeurs du dix-septième siècle).

**VIVIANI** (Jean-Bonaventure), né à Vérone, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché au service de l'empereur d'Autriche, en qualité de maître de chapelle, et vécut quelque temps à Inspruck, où il se trouvait vers 1680. On a gravé de sa composition différents ouvrages pour l'église, dont on ne connaît aujourd'hui que l'œuvre troisième, intitulé : *Intreccio armonico di fiori ecclesiastici* (Collection de motets à plusieurs voix). Augsbourg, 1676, in-fol. Viviani a écrit aussi la musique de l'opéra d'*Astiage*, représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, en 1677, et *Scipione Africano*, en collaboration avec Cavalli, en 1678.

**VIVIEN** (A.-F.-A.), né à Paris, le 3 juillet 1799, fut d'abord avocat, puis procureur général à la cour d'Amiens, en 1830, et successivement préfet de police, conseiller d'État, député, garde des sceaux, ministre de la justice, en 1840, vice-président du conseil d'État (1844) et membre de l'Académie des sciences morales et politiques. Il mourut le 9 juin 1854. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ce-

(1) *Lira sacro-hispana*, t. 1, 1^re série, *Apuntes biographicos*.

lui qui a pour titre : *Traité de la législation des théâtres, ou exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics*, etc. Paris, Brissot-Thivars, 1830, un volume in-8°. Vivien a eu pour collaborateur de ce livre *Edmond Blanc*, avocat aux conseils du roi.

**VIVIER** (A.-Joseph), né à Huy (Belgique), en 1818, commença, dans cette ville, des études de musique qu'il continua au Conservatoire de Bruxelles, où il fut admis au mois d'octobre 1842. Après y avoir suivi le cours d'harmonie de M. Bosselet pendant deux ans, il devint élève de l'auteur de cette notice pour la composition. Ses études terminées dans cette école, il s'est livré à ses propres réflexions concernant la théorie de l'harmonie, et après avoir employé plusieurs années à coordonner son système, dont la partie originale consiste à considérer comme *appogiatures* les sons étrangers à l'harmonie naturelle et tonale, il a publié le résultat de ses vues sur cette matière dans un livre qui a pour titre : *Traité complet d'harmonie théorique et pratique, contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords et les lois de succession qui les régissent ;* Bruxelles, J.-B. Katto, 1862, un volume gr. in-8° gravé. M. Vivier s'est aussi occupé d'un système tonal dont l'échelle est divisée par *quarts de ton*, et a fait construire un instrument à clavier accordé par ce système, dont la théorie sera exposée dans une dissertation spéciale qui n'est pas encore publiée au moment où cette notice est écrite. Comme compositeur, M. Vivier s'est fait connaître par des romances avec accompagnement de piano, et par un opéra-comique en un acte, intitulé *Padillo le Tavernier*, représenté au théâtre royal de Bruxelles en mai 1857.

**VIVIER** (Eugène), virtuose corniste et compositeur, né dans l'île de Corse, en 1821, d'une famille originaire de Normandie, commença, au collége de Brion (Haute-Loire), des études qu'il n'acheva pas. Son père, qui fut successivement receveur des contributions dans plusieurs départements, exigea qu'il entrât dans l'administration des finances. Il entreprit aussi l'étude du droit à Poitiers, puis à Lyon ; mais bientôt il s'en dégoûta. Une seule chose lui plaisait, c'était la musique, et dans la musique, le cor, que le hasard avait mis entre ses mains et qu'il étudia avec une persévérance qu'on n'attendait pas de lui. Les noms des maîtres qui lui enseignèrent à jouer de cet instrument ne sont pas connus ; il paraît, cependant, qu'il reçut à Paris quelques leçons de Gallay. Vivier était arrivé dans cette ville vers la fin de 1841, ou au commencement de 1842. Il y fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre, puis à celui de l'Opéra ; mais il y resta peu de temps. En 1843, Vivier fixa tout à coup l'attention publique sur lui par la découverte qu'il fit d'un phénomène acoustique dont il n'a point été donné jusqu'à ce jour (1865) une explication satisfaisante : ce phénomène consiste dans la production de plusieurs sons simultanés par le tube du cor, lesquels font harmonie consonnante. On pourrait croire que ce phénomène est analogue à celui de la corde vibrante, qui, outre le son principal, fait entendre ses harmoniques de tierce majeure, quinte, octave, et même septième mineure et neuvième ; mais ces harmoniques ont une faible résonnance, tandis que les trois sons produits par le cor de Vivier ont une intensité égale et beaucoup d'éclat. D'ailleurs, dans une chasse pour trois cors qu'il joue seul, il ne fait pas entendre seulement des accords de tierce et quinte, mais aussi des accords de tierce et sixte et de quarte et sixte. Quelques personnes ont cru expliquer l'effet produit en supposant que l'artiste chante dans le tube des sons pendant qu'il en forme d'autres par l'impulsion des lèvres sur la colonne d'air ; mais, de ce moyen ne résulteraient que deux sons, et il en fait entendre trois et quelquefois quatre. Vivier révélera sans doute quelque jour son secret, dont il a tiré bon parti pour sa réputation et pour le succès de ses concerts. Les journaux l'ont puissamment secondé, car personne n'a autant usé que lui de la réclame. Indépendamment des effets d'harmonie qu'il tire du cor, il a une belle qualité de son et chante bien, mais dans un espace resserré qui ne dépasse guère l'octave. Du reste, il n'exécute pas de difficultés sur son instrument. Il a composé des romances dont les mélodies sont en général distinguées. A côté de sa réputation de virtuose corniste, Vivier s'en est fait une autre de mystificateur et de plaisant qui lui a aussi procuré des succès dans le monde et près de quelques grands personnages. Sa faculté d'imitation est fort remarquable : il s'en sert d'une manière très amusante.

**VIZANI** (Lucrèce **ORSINA**), dame bolonaise, née en 1593, a fait imprimer à Venise, chez Gardane, en 1623, une collection

de madrigaux à plusieurs voix, intitulée *Concerti musicali.*

**VOCKERODT** (Gothofroid), recteur du gymnase de Gotha, naquit à Mulhausen en Thuringe, le 24 septembre 1665. Après avoir fait ses études à Jéna, et y avoir obtenu le doctorat en théologie, il y donna des cours publics, puis obtint, en 1693, une place de professeur à Gotha, et parvint plus tard à celle de recteur. Il mourut dans cette ville le 10 octobre 1727. Vockerodt eut une antipathie pour la musique, fort rare chez les hommes de sa nation; elle lui inspira quelques écrits passionnés contre cet art, où il montre assez peu de jugement. En voici les titres : 1° *Consultatio IX de cavendo falsa mentium intemperatarum medicina; sive abusu musicorum exercitiorum, sub exemplo principum romanorum.* Gotha, 1696, in-4°. Dans ce programme académique, Vockerodt établit que l'usage fréquent de la musique porte préjudice aux facultés intellectuelles, et que l'extravagance et la cruauté de Néron et de Caligula n'ont eu d'autre cause que leur goût immodéré pour cet art et la préférence qu'ils lui accordaient sur les sciences utiles. Cette thèse souleva contre son auteur l'indignation de plusieurs professeurs ou musiciens, et fut l'origine de la publication de beaucoup de pamphlets [*voyez* Beer (Jean), Lorber et Wenzel (Jean-Christophe)]. Aux critiques de ses adversaires, Vockerodt répondit par l'ouvrage suivant : 2° *Missbrauch der freyen Künsts insonderheit der Musik, nebenst abgenœthigter Erœrterung der Frage: Was nach D. Luthers und anderer evangelischen Theologorum und Politicorum Meinung von Opern und Comœdien zu halten sey? gegen Hn. D. Wenzels, Hn. Joh. Chr. Lorbers, und eines Weissenfelsischen Hof-Musicantens Schmæh-Schrifften gründlich und deutlich vorgestellet,* etc. (Abus des beaux-arts, et notamment de la musique, avec une discussion nécessaire de la question : Quelle a été l'opinion du docteur Luther et des autres théologiens et politiques de l'Église évangélique concernant les opéras et comédies, en opposition raisonnée et lucide aux écrits injurieux du D. Wenzel, de M. J.-Chr. Lorber et d'un musicien de la cour de Weissenfels, etc.). Francfort, David Zunner, 1697, in-4° de cent soixante-seize pages. Le dernier écrit de Beer fut l'occasion d'une nouvelle réponse de Vockerodt intitulée : 3° *Wiederholetes Zeugnis der Warheit gegen die verderbte Music und Schauspiele, Opern, Comœdien und dergleichten Eitelkeiten* (Nouveau témoignage de la vérité contre les corruptions de la musique, les spectacles, opéras, comédies et contre leurs vanités, etc.). Francfort et Leipsick, 1698, in-4° de cent quarante-huit pages, suivi d'un cahier de pièces justificatives de cinquante-neuf pages.

**VOELCKELN** (Samuel), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de chansonnettes et de danses à quatre ou cinq parties intitulé : *Newe teutsche weltliche Gesænglein mit 4 und 5 Stimmen auff Galliarden Art, beneben Galliarden,* etc. Nuremberg, 1613, in-4°.

**VOELCKER** (Jean-Guillaume), organiste de l'église neuve d'Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, était à la fois architecte et musicien habile. En 1730, il envoya à Mattheson douze chants variés pour l'orgue, que ce critique trouva dignes d'éloges. En 1758, Vœlcker inventa une mécanique propre à faire mouvoir les claviers des clavecins, pour transposer de quatre demi-tons, ou plus bas ou plus haut. Cette invention a été renouvelée par M. Roller, facteur de pianos à Paris, en 1827.

**VŒLDERNDORF-ET-WARADEIN** (le baron Frédéric-Guillaume), chambellan et conseiller de la cour de Bayreuth, né à Wunsiedel, vers 1755, a fait imprimer de sa composition : *Gedicht mit Musik* (Poésie avec musique), à Lubeck, en 1786, in-8°.

**VOELLER** (Jean-Henri), facteur d'instruments à Cassel, dans la Hesse, né à Angerbach, village près de Darmstadt, inventa, en 1800, une sorte de piano organisé à deux claviers, auquel il donna le nom d'*Apollonion.* A ce piano était adapté un automate, de la grandeur d'un garçon de huit ans, qui jouait des concertos de flûte. Le clavier de l'orgue répondait à des jeux de flûte de 8, de 4 et de 2 pieds. Vœller est mort à Cassel, vers la fin de 1822. Une notice sur la vie et les ouvrages de ce facteur d'instruments a été publiée par M. Gaspard Nording, sous ce titre : *Lebensbeschreibung J. H. Vœller's, Hof-Instrumentenmacher und Mechanicus zu Cassel.* Marburg, 1823, in-8°.

**VOETUS**, ou **VOET** (Michel), musicien allemand, né à Stockheim (pays de Bade), dans la première moitié du seizième siècle, fut cantor et instituteur à Torgau (*Argelia*), en Saxe. Une faute d'impression de la *Bibliotheca Classica* de Draudius a induit en erreur J.-G. Walther sur le nom de ce maître, qu'il change en celui

de *Voctus* (*Musical Lexicon*, p. 640). Puisant à la même source, E. L. Gerber a fait, du même nom, *Vocutus* ou *Voctus* (*Newehist.biograph. Lexikon*, t. IV, p. 464). Voet, ou Voetus, n'a été connu longtemps que par l'indication imparfaite de deux de ses ouvrages donnée par Draudius, qui les dit imprimés à *Venise*, au lieu de *Wittenberg*, où ils le furent véritablement. Du reste, Draudius, Walther et Gerber n'ont connu Voet que comme compositeur, quoiqu'il soit aussi auteur de traités élémentaires de musique. Voici les titres exacts de ses ouvrages : 1° *Præstantissimorum artificium lectissimæ Missæ cum quinque tum sex vocum, binis singulæ supremis vocibus formatæ, e nobiliss. quibusque atque optimis musarum belleris.* etc.; *et in gratium collegii musici apud Argelisnses editæ per Mich. Voetum cantorem. Witebergæ Joh. Schwertelius imprimebat*, 1568, in-4° obl. Walther et Gerber disent que ces messes sont à quatre voix ; mais on voit qu'elles sont à cinq et à six voix et que deux de ces messes sont écrites pour des voix aiguës d'enfants ou de femmes (*binis singulæ supremis vocibus formatæ*). Il est, au surplus, évident, par le titre de cette collection, que Voetus n'est pas l'auteur des ouvrages qui y sont contenus, et qu'il les a simplement recueillis et choisis dans les œuvres des meilleurs compositeurs de son temps. 2° *Hymnorum liber quinque vocum, ibid.*, 1568, in-4° obl. 3° *Michaelis Voeti* ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ *harmonica in gratiam juventutis apud Argelienses scripta. Witebergæ excudebat Johannes Crato*, anno 1575, in-8°. 4° ΣΥΣΤΗΜΑ *seu scala harmonica, in qua totum artificium musicum in septem partes distributum ante oculos studiosæ juventutis ponitur. Witebergæ, excudebat Zaccharias Lehmann*, anno 1585. Il se peut que ce dernier ouvrage ne soit qu'une seconde édition du précédent.

**VOGEL** (Wolfgang), facteur d'instruments à Nuremberg, dans la première moitié du dix-septième siècle, mourut dans cette ville, le 17 février 1650. Les produits de sa fabrique étaient estimés.

**VOGEL** (le P. Benoit), né à Salzbourg, en 1718, étudia les sciences et la musique à Munich et à Salzbourg. En 1743, il entra dans l'ordre de Saint-Benoît, au couvent d'Ottobeuern, où il fut ordonné prêtre. Il mourut en 1790. Habile contrepointiste, il a écrit beaucoup de musique d'église; mais il n'a rien fait imprimer de ses compositions, auxquelles on reprochait de la sécheresse.

**VOGEL** (Cajetan) naquit, en 1750, à Konoged, en Bohême. Admis comme enfant de chœur au collége des jésuites, il y occupa plus tard la place d'organiste. Arrivé à Prague, il y acheva son cours de théologie, puis il étudia la composition sous la direction de Habermann. Plus tard, il fit ses vœux dans le couvent des serviteurs de Marie (servites), et dirigea, pendant environ douze ans, le chœur de l'église Saint-Michel. Pendant cette période de sa vie, il écrivit vingt-six messes avec orchestre, des concertos pour divers instruments, des suites d'harmonie pour des instruments à vent, des quatuors et un petit opéra. Ses meilleures productions sont une messe solennelle et un *Te Deum* qu'il composa, en 1781, à l'occasion du jubilé de l'archevêque de Prague, comte de Przichowsky. Après la sécularisation de son ordre, il fut attaché en qualité de prêtre à l'église de la Trinité. Il mourut à Prague, le 27 août 1794.

**VOGEL** (Jean-Christophe) naquit à Nuremberg, en 1756, et fit ses études de composition à Ratisbonne, sous la direction de Riepel, qui lui fit connaître le mérite des œuvres de Hasse et de Graun. Il jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du cor. Arrivé à Paris en 1776, il demeura, pendant les premières années dans la maison du duc de Montmorency, puis fut attaché à la musique du duc de Valentinois. Cette époque était celle de la nouveauté de la musique de Gluck en France : on sait quels transports d'admiration elle fit naître. Pour la première fois, Vogel entendit, à Paris, les ouvrages de ce grand artiste; il se passionna pour le génie qui les avait inspirés. Devenu imitateur du style de l'auteur d'*Iphigénie*, il ne comprit pas d'abord que l'imitation des plus belles œuvres ne peut exciter d'intérêt dans les arts : ce fut dans cette fausse direction de son talent qu'il écrivit la musique de *la Toison d'or*, grand opéra en 3 actes, destiné à l'Académie royale de musique ; mais dont il ne put obtenir la représentation que dix ans après son arrivée à Paris. Enfin sa persévérance triompha des obstacles, et le 5 septembre 1786, son ouvrage fut représenté au théâtre de l'Opéra. Bien qu'il n'ait été joué que neuf fois, et malgré les réminiscences qu'on y signala, ce coup d'essai fut considéré comme de bon augure pour l'avenir du compositeur. Vogel dédia la partition de son opéra à Gluck, qui donna des éloges à son imitateur, et vanta avec raison le sentiment dramatique dont il était doué. Malheureusement les excès auxquels Vogel se livrait étaient aussi nuisibles à sa répu-

tation qu'à sa santé. Ne travaillant que par caprice, il était lent à produire, quoiqu'il fût dans l'âge le plus favorable aux heureuses inspirations. *Démophon,* nouvel opéra, l'occupait déjà longtemps avant la première représentation de *la Toison d'or;* cependant il y travaillait encore près de deux ans après que cet ouvrage eut été joué. Une fièvre maligne, qui l'enleva le 26 juin 1788, à l'âge de trente-deux ans, ne lui permit pas de voir la représentation de cet opéra. Au mois de février 1789, l'ouverture fut exécutée deux fois au concert de la loge Olympique, et y produisit la plus vive sensation. Tout le monde connaît ce beau morceau, qui mériterait d'être placé parmi les chefs-d'œuvre du genre, si la seconde partie était digne de la conception de la première. Quoi qu'il en soit, cette ouverture fit naître les préventions les plus favorables pour l'opéra dont on disait la partition entière terminée. On remit au théâtre *la Toison d'or,* avec des changements, sous le titre de *Médée à Colchos;* mais, malgré l'intérêt attaché à la perte récente de son auteur, cet opéra ne put être joué que trois fois. Enfin *Démophon* fut entendu par le public le 22 septembre 1789, et obtint vingt-quatre représentations, puis il fut repris en 1793. Bien qu'on le jugeât supérieur au premier ouvrage de l'auteur, il ne répondit pas aux espérances données par l'ouverture. Malgré la bonne volonté de l'administration de l'Opéra, *Démophon* se traîna péniblement jusqu'à ce qu'il disparût de la scène. L'ouverture de cet opéra fut placée plus tard, par Gardel, dans le beau ballet de *Psyché,* et y produisit toujours beaucoup d'effet. Devenue célèbre, elle a été souvent entendue dans les concerts, et a même servi dans plusieurs cérémonies publiques, entre autres au Champ-de-Mars, en 1791, pour la pompe funèbre des officiers tués à Nancy; elle y fut exécutée par douze cents instruments à vent. On connaît aussi de Vogel : 1° Symphonies concertantes pour deux cors, n°s 1 et 2, Paris, Sieber. 2° Symphonie concertante pour hautbois et basson, Paris, Naderman. 3° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, Paris, Leduc. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Louis. 5° Pot-pourri en quatuor pour deux violons, alto et basse, Paris, Leduc. 6° Six duos pour deux clarinettes, *ibid.* 7° Trois symphonies à grand orchestre, composées pour les concerts du prince de Guémené, *ibid.* 8° Concertos pour clarinette, n°s 1, 2, 3, *ibid.* 9° Concerto pour le basson, *ibid.* 10° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.* 11° Six trios pour deux violons et basse, op. 9, *ibid.* 12° Six duos pour deux bassons, *ibid.*

**VOGEL** (Louis), flûtiste allemand, vécut à Paris, dans les dernières années du dix-huitième siècle, et fut attaché comme première flûte à l'ancien théâtre des Variétés, au Palais-Royal, depuis 1792 jusqu'en 1798. Il a publié de sa composition : 1° Concertos pour la flûte, n°s 1, 2, 3, Paris, Sieber. 2° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 36, Paris, Pleyel. 3° Duos pour deux flûtes, op. 2, 8, 19, 23, 33, *ibid.* 4° Airs variés pour flûte et violon ou alto, op. 42, *ibid.* 5° Sonates pour flûte et basse, op. 1, Paris, Leduc. 6° Trois solos pour la flûte, Paris, Naderman. 7° Plusieurs airs variés pour flûte seule. 8° Des pots-pourris, *idem.* 9° Études et Préludes, op. 43.

**VOGEL** (Adolphe), violoniste et compositeur, né à Lille (Nord), le 17 mai 1805, fit ses premières études musicales dans le lieu de sa naissance, puis entra au Conservatoire de Paris, le 14 avril 1824, comme élève d'Auguste Kreutzer pour le violon. Après y avoir passé quatre années sans obtenir de distinction dans les concours, il sortit de cette école au mois de décembre 1828, et se livra à l'étude de la composition, sous la direction de Reicha. Fixé ensuite à Paris, il se livra à l'enseignement et à la composition. Des romances, à la tête desquelles il faut placer l'*Ange déchu,* dont le succès a eu un retentissement européen, et qui a été traduite en allemand, marquèrent ses premiers pas dans la carrière de compositeur. Parmi ses autres mélodies, on remarque aussi *le Kabyle, Ma Frégate, le Martyr, le Pauvre, Tobie, Manfred, Morte,* et la scène de *Caïn.* On connaît aussi de lui quelques morceaux de piano, un quintette (en *sol*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, œuvre 10, Paris, Richault : l'œuvre la plus importante de Vogel est l'opéra en quatre actes et sept tableaux, intitulé *le Siége de Leyde,* qui fut représenté au théâtre de La Haye, le 4 mars 1847, avec un succès d'enthousiasme, et pour lequel les auteurs du livret et de la musique furent décorés par le roi des Pays-Bas le soir même de la première représentation. Après avoir occupé la scène pendant plusieurs mois, cet ouvrage fut repris au théâtre de La Haye, en 1854, avec le même succès.

**VOGEL** (Frédéric-Guillaume-Ferdinand), organiste distingué, est né le 9 septembre 1807, à Havelberg en Prusse, où son père était sous-recteur à l'école de la ville, et organiste

de la paroisse. Après avoir appris le violon jusqu'à l'âge de neuf ans, il commença seul l'étude de l'orgue, puis reçut des leçons de l'organiste de l'église principale de Haveiberg. A dix ans il commença à remplacer son père dans son service à sa paroisse, et continua ainsi jusqu'à sa quatorzième année, où il entra au gymnase de Stendal. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il se rendit à Berlin et y fut admis au gymnase de Joachimsthal, pour étudier la théologie. Il reçut alors pendant cinq ans des leçons de l'organiste Birnbach. Parvenu à sa dix-neuvième année, il sortit du gymnase et se livra exclusivement à la musique. Ce fut alors qu'il commença à composer et à se faire entendre comme virtuose sur l'orgue. Depuis l'âge de 24 ans, il a fait beaucoup de voyages en Allemagne, en Hollande et en Suisse, donnant partout des concerts d'orgue, et retournant chaque hiver à Berlin. En 1837, il s'arrêta à Hambourg et y demeura plusieurs années, occupé de la direction des sociétés chorales et de la composition de ses ouvrages. Le 1er mai 1841, Vogel reprit le cours de ses voyages. Plus tard, il s'établit à Copenhague, où il dirigeait des sociétés de chant et donnait des leçons. En 1845, il accepta la place d'organiste de la Congrégation des Réformés allemands et français dans la même ville, sous la condition de jouir d'un congé de cinq mois pour voyager. Dans un de ses séjours en Norwége, en 1852, la régence de Bergen fonda une école d'orgue, d'après son conseil, et lui en confia la direction avec la place d'organiste de l'église principale. Il n'a fait imprimer jusqu'à ce jour que six chansons allemandes avec accompagnement de piano, quelques danses et des marches pour cet instrument; des chants pour un chœur d'hommes, op. 8, Berlin, Chailler, 1856; 3 chants pour un chœur de voix mêlées, *ibid.*; 3 pas redoublés pour piano, *ibid.*; et un concertino d'orgue avec trombone; Erfurt; Kœrner; mais il a en manuscrit des symphonies et ouvertures pour l'orchestre, des pièces pour l'orgue, des fugues, préludes et canons pour le même instrument seul, un quatuor pour 2 violons, alto et basse, *les Séductions* (opéra-comique en 2 actes), des mélodies chorales et des chants pour des voix d'hommes.

**VOGELER** (André), étudiant en théologie, né à Crupstadt, en Saxe, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer un éloge de la musique en 442 vers latins, intitulé *Encomium musices*, Regiomonti, in officina typographica Georg. Neyckovy, anno 1604, in-4° de 10 feuillets.

**VOGELSANG** (Jean), né à Lindau, en Bavière, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a de lui un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Musicæ rudimenta per Joannem Vogelsangum Lindanionsem tam fideliter quam compendiose congesta, Augustæ Vindelicorum per Valent. Ottmar*, 1542, in-8°. C'est ce même ouvrage qui est cité par Gessner (*Bibl. univ.*) sous le nom de *Vogelsank* et avec le titre de *Quæstiones musicæ*.

**VOGHT** (L'abbé P.-F. De), ancien professeur de poésie au Petit Séminaire de Malines, est né le 30 juillet 1810 à Aertselaer (province d'Anvers). Ses études littéraires ont été faites à l'Athénée d'Anvers ; c'est aussi dans cette ville qu'il a reçu son instruction musicale. Doué d'une belle organisation intellectuelle et d'un caractère digne de la plus haute estime, travailleur consciencieux, il a fatigué sa santé dans les études et les recherches sur les anciennes traditions du plain-chant. Il eut une grande part à la confection du Graduel et du Vespéral du diocèse de Malines. Il est le principal auteur de l'écrit intitulé: *Réponse aux observations du Journal historique de Liége sur le Graduel et le Vespéral, édition de Malines*. 1848; signé *Edmond Duval* et *P. F. De Voght;* Malines, Hanicq, 1849, in-12° de 70 pages. L'abbé De Voght fut un des directeurs du *Répertoire de musique religieuse*, publié par les frères Schott, à Bruxelles, 1846-1847. Il est auteur des paroles de tous les morceaux qu'il a composés pour ce recueil. On a aussi de lui des Noëls flamands.

**VOGLER** (Jean-Gaspard), né au mois de mai 1698, à Haussen, en Thuringe, fut élève de Jean-Sébastien Bach, qui le considérait comme l'organiste le plus habile qu'il eût formé, En 1715, l'orgue de Stadtilm, en Souabe, lui fut confié, et six ans après, il fut appelé à Weimar, en qualité d'organiste de la cour. La place d'organiste de l'église lui fut offerte à Hanovre, en 1735, avec des avantages plus considérables. Il se disposait à en prendre possession, mais le duc de Saxe-Weimar refusa sa démission, et le nomma bourgmestre, afin de l'attacher pour toujours à sa résidence. Vogler conserva cette dignité jusqu'à sa mort, arrivée en 1765. Il connaissait si peu les usages et l'étiquette de la cour, que lorsque le grand-duc de Weimar le fit appeler, après l'avoir entendu la première fois sur l'orgue, pour le féliciter et l'assurer de sa protection, le pauvre organiste ne sachant quel titre donner au prince, dans sa réponse, l'appela mon *cher*, et continua sur ce ton pendant toute la conver-

satino. Vogler a peu produit, car on ne connaît de lui que deux fantaisies sur des mélodies chorales publiées sous ce titre: *Vermischte musikalischen Choral-Gedanken* (Idées musicales mêlées de chorals), Weimar, 1757. Cet ouvrage devait avoir plusieurs suites qui n'ont pas paru. Il a laissé aussi une musique pour la Passion, en manuscrit.

**VOGLER** (l'abbé Georges-Joseph), compositeur et théoricien, naquit à Würzbourg, le 15 juin 1749. Son père, qui était luthier, remarquant ses dispositions naturelles pour la musique, lui donna un maître de clavecin dont les leçons lui firent faire de si rapides progrès, qu'il surpassa bientôt son maître en habileté. Dans le même temps, il apprit seul et sans guide à jouer de plusieurs instruments. Il se fit aussi un système de doigter qu'il enseigna à ses élèves. Pendant ce temps, il faisait ses études littéraires au collége des jésuites à Würzbourg; puis il alla les continuer chez les PP. de cette société, à Bamberg. On croit que c'est à cette époque de sa vie qu'il fut affilié à leur ordre; il est certain du moins qu'il goûta leur doctrine et qu'il trouva en eux de zélés protecteurs en plusieurs circonstances importantes de sa vie. En 1771, Vogler se rendit à Manheim et obtint la permission de composer un ballet pour le théâtre de la cour. Ses protecteurs lui firent alors accorder une pension de l'électeur palatin, Charles-Théodore, pour aller à Bologne faire des études de contrepoint sous la direction du P. Martini. Arrivé à Venise, il y fit connaissance d'un élève de Valotti, qui lui communiqua le système de classification des accords adopté par ce maître et devenu plus tard la base de sa théorie. Ayant continué sa route jusqu'à Bologne, il se rendit auprès du P. Martini, qui l'accueillit avec bienveillance et qui lui fit commencer l'étude du contrepoint; mais la méthode progressive et lente du professeur eut bientôt découragé l'élève: car l'abbé Vogler ne comprit jamais bien la nécessité d'acquérir par de longs exercices la facilité et la correction dans l'art d'écrire. Sa prétention, dans les diverses écoles qu'il fonda à Manheim, Stockholm, Copenhague et Prague, fut toujours de former des élèves compositeurs par une méthode plus expéditive que l'ancienne. J'ai trouvé à Bologne, dans la correspondance manuscrite du P. Martini, une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais. De Bologne, celui-ci, décidé à entrer dans les ordres, alla à Padoue pour y suivre un cours de théologie et pour apprendre la composition près du P. Valotti. Pendant environ cinq mois, il reçut des leçons du vieux maître; mais l'obscurité répandue sur quelques points de sa théorie ayant arraché des plaintes à Vogler, Valotti s'écria: *Eh quoi! j'ai employé cinquante ans à lisr entre eux les principes de ma doctrine, et vous voulez les comprendre en un moment?* Dès lors, les relations du maître avec l'élève cessèrent, et Vogler partit pour Rome, où il fut ordonné prêtre. Il s'y lia d'amitié avec Misliweseck, et apprit de lui quelques procédés pratiques de composition. Habile à profiter des bonnes dispositions de ses protecteurs, il sut se faire nommer protonotaire apostolique et camérier du pape, malgré sa jeunesse; de plus, chevalier de l'Éperon d'or et membre de l'Académie des Arcades de Rome, quoiqu'il n'eût encore rien produit. De retour à Manheim en 1775, il y établit une école de musique d'après une théorie qui sera analysée plus loin. Il y fut nommé chapelain de la cour. Mais il ambitionnait un autre titre, savoir, celui de second maître de chapelle, dans l'espoir de succéder au vieux Holshauer, qui était alors premier maître en titre. Dans ce dessein, il écrivit un *Miserere* avec orchestre qu'il fit exécuter dans la chapelle électorale; mais l'effet ne répondit pas à son attente. Mozart, qui dit beaucoup de mal de ce morceau dans une de ses lettres (1), ajoute que Vogler, voyant le peu de succès de son ouvrage, alla trouver le prince, et se plaignit que l'orchestre jouait faux à dessein pour lui nuire. Suivant cet homme illustre, Vogler n'aurait obtenu la place de second maître de chapelle, dont il était en possession, en 1777, lorsque Mozart visita Manheim, que par les intrigues de quelques femmes de la cour. *C'est un fou*, dit-il, *qui s'imagine qu'il n'y a personne au-dessus de lui: il est détesté de l'orchestre et a causé beaucoup de désagréments à Holzbauer.* Peut-être faut-il attribuer la sévérité de Mozart envers Vogler à quelques mauvais procédés de celui-ci, pendant son séjour à Manheim. Quoi qu'il en soit, le fondateur de l'école de cette ville s'agita beaucoup pendant plusieurs années pour lui donner du relief et pour établir avec elle sa réputation. Ainsi dans un espace de temps assez court, on vit paraître l'exposé de la doctrine qu'il y enseignait (*Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*), puis l'aperçu de l'enseignement pratique (*Kuhrpfælzische Tonschule*), et enfin, un

(1) Voyez *Biographie W. A. Mozart's*, par G. N. de Nissen, p. 328, et la *Revue musicale*, t. XI, p. 229.

journal concernant les progrès des élèves et l'analyse de leurs productions, qui eut près de trois années de durée (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*). Loin de répondre à ses espérances, ces écrits soulevèrent contre lui d'amères critiques. On lui reprocha d'user de charlatanisme pour relever une école qui par elle-même ne produisait pas les merveilles qu'il avait annoncées, et Weisbecke, professeur de droit à Erlangen, attaqua sa doctrine, à laquelle il adressa le reproche d'être obscure et incohérente dans ses principes.

En 1779, la cour de Manheim partit pour Munich, quand l'électeur Palatin fut appelé à la succession de l'électorat de Bavière. Vogler y suivit ce prince et fit représenter, en 1781, sur le théâtre de la cour, son opéra d'*Albert III*, qui ne réussit pas. On n'a jamais su les motifs qui lui firent abandonner, quelque temps après, ses places de chapelain de la cour et de vice-maître de la chapelle; mais il est certain qu'il cessa d'en porter les titres et qu'il fit, en 1783, un voyage à Paris où il fit jouer, au théâtre de la Comédie italienne, *la Karmesse*, opéra-comique qui tomba à plat et qu'on ne put achever (1). Vogler voyagea ensuite en Espagne, en Grèce et dans l'Orient pour faire des recherches relatives à la musique. De retour en Europe dans l'année 1786, il entra au service du roi de Suède, en qualité de maître de chapelle. Occupé depuis longtemps de recherches relatives à la construction de l'orgue et d'un système de simplification de cet instrument, il fournit à un facteur le plan d'un orgue portatif, sans tuyaux apparents, avec quatre claviers de plus de cinq octaves et une pédale de trente-neuf touches, sous la forme extérieure d'un cube de neuf pieds. Les sons les plus graves étaient ceux d'un bourdon de seize pieds. Vogler donna à cet instrument le nom d'*orchestrion*. Il y avait placé le *crescendo* et le *decrescendo*, au moyen de jalousies mobiles qui ouvraient ou fermaient le passage au son pour se propager à l'extérieur. Il joua lui-même l'*orchestrion* dans une exhibition publique à Amsterdam, au mois de novembre 1789. Plusieurs journaux donnèrent beaucoup d'éloges à cet instrument, et le représentèrent comme réunissant les perfectionnements les plus importants qu'on eût apportés à l'orgue depuis longtemps, et comme le dernier terme d'une facture parfaite. Mais bientôt d'autres journaux publièrent des critiques où l'on assura que, loin d'être supérieur aux bonnes orgues de la Hollande, l'*orchestrion* ne méritait pas son nom, et ne pouvait soutenir la comparaison avec ces instruments. Enfin, on accusa l'abbé Vogler d'être lui-même auteur des analyses élogieuses de son travail publiées par la voie de la presse. Cette affaire désagréable le fit s'éloigner brusquement de la Hollande avec l'*orchestrion*; car, dès le mois de janvier 1790, on le trouve à Londres, où il fit entendre son instrument et fut chargé de la reconstruction de l'orgue du Panthéon, d'après son système de simplification. Ce système consistait à supprimer tous les jeux de mutation, tels que les fournitures, cymbales, cornets, nasards, tierces, etc., et à disposer les tuyaux par séries suivies dans l'ordre des cordes du piano ou de la harpe, afin de pouvoir supprimer les abrégés et d'établir un tirage direct partant des touches du clavier; système dont les avantages sont évidents, mais qui a l'inconvénient de nuire à la netteté du son, en développant le phénomène des perturbations de l'air en vibration, qui fait dire aux facteurs d'orgues que *le son se jette d'un tuyau dans un autre*. C'est ce même système, objet de vives critiques et d'éloges pompeux, qui fut appliqué plus tard par Vogler au grand orgue de Copenhague, à celui de Neu-Ruppin et à quelques autres.

Ce fut pendant le séjour de Vogler à Londres que son talent d'organiste commença à se faire connaître avantageusement. Il gagna dans cette ville plus de douze cents livres sterling (environ trente mille francs), dans les concerts où il se fit entendre sur son *orchestrion*. De retour en Allemagne au mois d'août 1790, il eut aussi de brillants succès à Cobleuce, à Francfort et dans quelques villes de la Souabe. Ce fut à cette époque qu'il commença aussi à fixer sur lui l'attention par ses compositions. En 1781, il avait donné sans succès, à Munich, *Albert der Dritte von Bayern* (Albert III, duc de Bavière); mais, en 1791, il fit jouer, à Manheim, son *Castor et Pollux*, où se trouvent de bonnes choses et qui fut applaudi. Peu de temps après, il publia, à Spire, une collection de morceaux pour piano avec deux violons, alto et basse, sous le titre de *Polymelos*, ou caractères de la musique de différents peuples. Arrivé à Hambourg, au mois de septembre 1791, il y brilla sur les orgues de plusieurs églises, puis il retourna à Stockholm, avec le titre de maître de chapelle du roi de Suède. Au mois de mars 1792, il fit représenter *Gustave-Adolphe*, grand opéra qui ne précéda que de quelques jours l'assassinat du roi Gustave III.

(1) D'Origny dit, dans ses *Annales du théâtre italien*, t. III, p. 114, qu'on attribua la chute de la pièce à la musique.

Dans la même année, il commença un cours de lectures sur son Introduction au système de l'harmonie, et le continua pendant deux ans. Au commencement de 1794, il fit un voyage à Paris, dans le but d'entendre le nouveau système de musique révolutionnaire des fêtes publiques, composé de chœurs accompagnés par des instruments à vent. Pendant son séjour en cette ville, il donna dans l'église de Saint-Sulpice un concert d'orgue, auquel beaucoup d'artistes assistèrent, et qui le fit considérer comme un des musiciens les plus distingués de l'Allemagne. Ses fonctions de maître de chapelle à Stockholm l'occupèrent si peu pendant la minorité de Gustave IV, et lui fournirent si rarement l'occasion de se faire remarquer, qu'à la fin de son engagement de dix années, il demanda sa retraite, en 1790. Cependant les succès qu'il obtenait dans l'école de musique qu'il avait fondée furent cause que le duc de Sudermanie, régent du royaume, le pria de prolonger son séjour à Stockholm. Vogler ne s'éloigna de cette ville qu'en 1799, après que la cour lui eut assuré une pension annuelle de cinq cents écus de Suède. Il visita alors le Danemark et fit représenter, à Copenhague, *Hermann de Unna*, opéra considéré comme une de ses meilleures productions. Puis il demeura quelque temps à Altona, pour surveiller la publication de quelques œuvres de musique religieuse de sa composition. Dans l'année 1800, il visita Berlin, où il donna trois concerts d'orgue, et à la fin de la même année, il alla s'établir à Prague et y ouvrit un cours de théorie de la musique, à l'université. Il écrivit et publia, pour ce cours, un Manuel de la science de l'harmonie (*Handbuch zur Harmonielehre*), où l'on remarque plus de simplicité et de clarté que dans ses écrits précédents. Dans la préface de cet ouvrage, Vogler se plaint avec amertume des attaques dont ses travaux et sa personne ont été l'objet et des accusations de charlatanisme qu'on lui a jetées à la face. Quelque opinion qu'on ait de sa doctrine et de ses écrits, on est péniblement affecté de voir un homme, qui a eu la gloire de former, dans sa dernière école, les deux musiciens allemands les plus éminents de l'époque actuelle (Charles-Marie de Weber et Meyerbeer), obligé de discuter la légitimité de ses titres à l'estime des artistes.

En 1803, Vogler s'éloigna de Prague pour aller à Vienne, où il était appelé pour écrire *Samori*, grand opéra représenté sur le théâtre *An der Wien*. Après un séjour de près de deux années dans cette ville, la guerre de 1805 l'obligea à s'éloigner de l'Autriche pour aller à Munich, où il fit représenter son opéra de *Castor et Pollux*, à l'occasion du mariage de la princesse de Bavière avec le prince Eugène de Beauharnais. Il y publia aussi divers écrits relatifs à la musique et plusieurs compositions vocales et instrumentales; puis il visita de nouveau Francfort, Offenbach et plusieurs autres villes de l'Allemagne rhénane. Il se disposait à s'en éloigner, en 1807, lorsqu'il reçut l'invitation de se fixer à Darmstadt, avec le titre de maître de chapelle du grand-duc, aux appointements de trois mille florins, auxquels le prince ajoutait la table et le logement. Ayant accepté cette honorable position, il eut aussi la dignité de conseiller privé pour les affaires ecclésiastiques, et la décoration de l'ordre du Mérite de première classe. C'est dans cette ville qu'il ouvrit sa dernière école, où il compta parmi ses élèves Ch.-M. de Weber, qui déjà avait été sous sa direction à Vienne pendant deux ans, Meyerbeer et le maître de chapelle Gansbacher (1). De sa première école étaient sortis Winter, l'organiste Knecht et Ritter. A la fin de 1812, il demanda un congé, ferma son école et partit avec ses élèves pour visiter une partie de l'Allemagne, quoiqu'il fût alors âgé de plus de soixante-trois ans. De retour à Darmstadt, vers le milieu de l'année suivante, il sentit bientôt après ses forces décliner : il mourut le 6 mai 1814, au moment où l'Allemagne venait de s'affranchir de la domination étrangère. Ainsi finit en paix cet homme dont la carrière avait été pleine d'agitations, qui fut jugé de manières fort différentes par ses compatriotes, et dont il ne reste déjà plus qu'un vague souvenir.

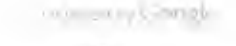
Considéré comme compositeur, Vogler ne montre pas d'originalité dans les idées, quoiqu'il laisse apercevoir des velléités d'innovation dans les formes. Au théâtre, il n'a point eu de véritable succès. On ne peut, au reste, le juger à cet égard que par les résultats ; car on n'a publié de ses ouvrages dramatiques que *Samori*, faible production, qui n'appartient point à sa jeunesse, et le drame *Hermann de Unna*, où la musique n'avait qu'une importance secondaire. Voici la liste de ses ouvrages pour la scène : 1° *Der Kaufmann von Smirna* (Le marchand de Smyrne), petit opéra composé pour le théâtre de Mayence, vers 1780. 2° Ouverture et entr'actes pour *Hamlet*, tragédie, gravés pour le piano, à Spire, chez

(1) Voyez, à l'article *Meyerbeer*, quelques détails sur les relations de Vogler avec ses élèves, et sur son enseignement.

Bossler. 3° *Ino*, ballet. 4° *Lampredo*, mélodrame. 5° *Albert der Dritte von Bayern* (Albert III, duc de Bavière), drame, représenté à Munich, en 1781. 6° *Églé*, opéra français, représenté à Stockholm, en 1787. 7° *La Karmesse ou la Fête de village*, au théâtre de la Comédie italienne, à Paris, le 15 novembre 1783. 8° *Le Patriotisme*, grand opéra, écrit en 1788 pour l'Académie royale de musique de Paris, et non représenté. 9° *Castor et Pollux*, grand opéra, à Manheim, en 1791. L'ouverture et quelques airs de cet ouvrage ont été publiés dans la même ville. 10° Chœurs d'*Athalie*, en français, à Stockholm, 1791. 11° *Gustave-Adolphe*, opéra suédois, à Stockholm, 1791. 12° *Hermann de Unna*, drame avec ouverture, chœurs, romances et airs de danse, composé d'abord en suédois, puis traduit en danois, représenté à Copenhague en 1800, et publié en partition pour le piano, dans cette ville, chez Sœnnischen; enfin traduit en allemand, et représenté à Berlin, en 1801, puis publié en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. 13° *Samori*, grand opéra, représenté à Vienne, en 1804, gravé en partition pour le piano, à Vienne, chez Artaria.

Vogler a publié pour l'église, dans la collection de musique du journal de l'école de Manheim, à Spire : 1° *Paradigma modorum ecclesiasticorum*. 2° *Ecce panis angelorum*, chœur. 3° Messe allemande à 4 voix, avec orgue. 4° *Suscepit Israël*, motet composé pour le Concert spirituel de Paris. 5° Fugues à 4 voix sur des thèmes du *Stabat mater* de Pergolèse. 6° *Psalmus* Miserere *decantandus a quatuor vocibus cum organo et basis, S. D. Pio VI pontifici compositus*. C'est ce *Miserere* que Mozart a jugé avec sévérité dans sa correspondance. Les autres compositions de musique religieuse publiées par Vogler sont : 7° *Vesperæ chorales 4 vocum cum organo*, Spire, Bossler. 8° *Ave maria stella*, suivi de *Crudelis Herodes*, pour 2 chœurs avec orgue, Offenbach, André. 9° *Davids Busspsalmen nach Mendelssohns Uebersetzung* (Les psaumes de la pénitence, traduits par Mendelssohn, à 4 voix), Munich, Falter. 10° *Missa solemnis*, à 4 voix, orchestre et orgue, Offenbach, André. 11° *Missa pastoritia*, à 4 voix avec orchestre et orgue, *ibid*. 12° *Missa de Quadragesima*, à 4 voix et orgue, *ibid*. 13° *Missa pro defunctis*, à 4 voix et orchestre, *ibid*. 14° *Veni sancte Spiritus*, pour 4 voix et orchestre, *ibid*. 15° Hymnes latines à 4 voix, *ibid*. 16° *Hymni sex 4 vocibus cantandi, comitant si placet organo sive clavicembalo*, Leipsick, Hofmeister. 17° Douze hymnes à 4 voix sans accompagnement, 1re suite, Munich, Sidler. 18° 2me, 3me, 4me et 5me suites de six hymnes chacune, *ibid*. 19° Messe allemande à 4 voix et orchestre, *ibid*. 20° *Miserere* (en *mi* bémol) à 4 voix, orchestre et orgue, Offenbach, André. 21° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, *ibid*. 22° *Motettum pro adventu*, Rorate Cœli, à 4 voix sans accompagnement, Mayence, Schott. 23° Motet : *Postquam impleti sunt*, à 4 voix et orchestre, Offenbach, André. 24° *Salve Regina*, à 4 voix et orgue, *ibid*. 25° *Salve Regina*, *Ave Regina*, et *Alma Redemptoria*, à 4 voix et orgue, *ibid*. 26° *Laudate*, pour voix de soprano, avec orgue et orchestre, *ibid*. 27° Le LXXIIIe psaume (*Quam bonus*), pour 4 voix d'hommes sans accompagnement, Munich, Falter. La musique d'église de l'abbé Vogler est estimée en Allemagne. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Grande symphonie pour l'orchestre (en *ut*), Offenbach, André. 2° Ouverture caractéristique des *Croisés*, avec musique turque, *ibid*. 3° Concerto pour le piano, Paris, Boyer. 4° Nocturne pour piano, deux violons, alto et basse, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Quatuor concertant pour piano, violon, alto et basse, Amsterdam, Schmidt. 6° *Polymelos*, ou caractères de musique de différentes nations pour clavecin, deux violons, alto et basse, Spire, Bossler. 7° *Polymelos*, concert d'orgue caractéristique, avec violon et violoncelle, Munich, Falter. 8° Six sonates pour deux clavecins, Darmstadt, 1794. 9° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Spire, Bossler. 10° Six sonates faciles pour piano, op. 2, *ibid*. 11° Six sonates faciles pour clavecin et violon, op. 3, *ibid*. 12° Six sonates en duos, trios et quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, op. 4, *ibid*. 13° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 6, Paris, Boyer. 14° *Similem*, op. 7, *ibid*. 15° Six divertissements pour piano seul, op. 8, *ibid*. 16° Plusieurs cahiers de variations pour le piano, particulièrement sur des thèmes de l'opéra de *Samori*, Vienne, Artaria. 17° Trente-deux préludes pour l'orgue, dans tous les tons, Munich, Falter. 18° Cent douze petits préludes pour l'orgue ou le piano, *ibid*. 19° Douze chorals de J.-S. Bach, variés pour l'orgue.

La réputation de Vogler en Allemagne a eu particulièrement pour base son enseignement et ses travaux dans la théorie de l'harmonie. Comme on l'a vu plus haut, les éléments de cette théorie furent empruntés par lui au système de Valotti (*voyez* ce nom), mais avec des



modifications considérables. Vogler est le premier qui introduisit en Allemagne la doctrine par laquelle l'accord consonnant de tierce et quinte ainsi que l'accord dissonant de septième, et même toutes les altérations de ces accords sont présentés comme existant par eux-mêmes et appartenant à tous les degrés de l'échelle. Détruisant ainsi d'un seul coup tout ce que Sorge, Schrœter et Kirnberger (*voyez* ces noms) avaient fait pour la constitution d'une théorie rationnelle de l'harmonie, il anéantit le sentiment de la tonalité, et entraîna dans ce funeste système empirique la plupart des harmonistes allemands modernes, tous plus ou moins égarés dans cette fausse voie, quoique le système en lui-même n'ait point eu de succès, à cause de l'obscurité des principes. Il serait trop long de démontrer ici, par l'analyse, les vices de la théorie de Vogler; on la trouvera détaillée dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1), et plus approfondie encore dans mon *Traité complet de l'harmonie* (2). Voici la liste des ouvrages où l'abbé Vogler a exposé sa théorie et ses applications : 1° *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (Science de la musique et de la composition), Manheim, 1776, in-8° de 206 pages, y compris une table d'analyse des exemples, et un cahier in-folio de 30 planches. 2° *Stimmbildungskunst* (Art de former la voix). Manheim, 1776, in-8° de huit pages avec quatre pages d'exemples. Ce petit traité est réimprimé, avec des augmentations considérables, dans l'ouvrage suivant (p. 30-65). 3° *Churpfælzische Tonschule* (École de musique du Palatinat), *ibid.*, 1778, in-8° de 96 pages. Cet ouvrage est une exposition pratique du système de l'auteur dans l'harmonie et dans l'art du chant. Les trois ouvrages précédents ont été réunis avec les exemples et publiés sous le titre de *Mannheimer Tonschule*, à Offenbach chez André. 4° *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Examen de l'école de Manheim), recueil mensuel, in-8°, avec beaucoup d'exemples et de compositions pour l'église, formant un volume in-fol., Spire, Bossler. 5° *Inledning til Harmoniens kænnedom* (Introduction à la théorie de l'harmonie), en langue suédoise; ouvrage extrait par Vogler de ses publications précédentes sur le même sujet, Stockholm, 1795, in-8°, avec des planches. 6° École du clavecin et de la basse continue (en langue suédoise). Stockholm, 1797, in-4°. 7° École des organistes (en langue suédoise), avec 90 chorals suédois, *ibid.*, 1797. 8° *Choral-System* (Système de tonalité du chant choral), Copenhague, 1800, in-8° de 105 pages, avec 23 pages d'exemples, in-4° oblong. Les planches ont été gravées à Stockholm. On trouve des exemplaires de cet opuscule avec un titre gravé et l'adresse d'André à Offenbach; ils sont de l'édition de Copenhague. Dans cet ouvrage, Vogler essaye de démontrer que toute la tonalité des chants des églises protestantes se rapporte aux six modes principaux de la musique des Grecs. 9° *Data zur Akustik* (Données pour l'acoustique), dissertation lue à la société des Scrutateurs de la nature, à Berlin, le 15 décembre 1800, et publiée dans la Gazette musicale de Leipsick (t. III, p. 517, 533, 549 et 561), puis réimprimée à Offenbach, chez André, in-8°, de 38 pages. Les faits exposés dans cette dissertation sont ceux qui avaient servi de base à Vogler pour son système de simplification de la construction de l'orgue. 10° *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass nach den Grundsætzen der Mannheimer Tonschule* (Manuel pour la science de l'harmonie et pour la basse continue, d'après les principes de l'école de musique de Manheim), Prague, Barth, 1802, in-8° de 142 pages et un volume in-folio d'exemples. Cet ouvrage, résumé des précédents, et traduit littéralement de celui que Vogler avait publié en langue suédoise, à Stockholm, lui fournit la matière des lectures qu'il fit à l'université de Prague, en 1801 et 1802. 11° *Ueber die harmonische Akustik* (Sur l'acoustique harmonique, ou théorie de la musique, etc.), Munich, Leutner, et Offenbach, André, 1807, in-4° de 28 pages. Cet opuscule renferme sa théorie de la progression harmonique d'où il a tiré l'échelle chromatique qui sort de la base à son système. 12° *Grundliche Anleitung zum Clavierstimmen für die welche eine gutes Gehœr haben* (Instruction normale pour l'accord du clavecin, à l'usage de ceux qui ont l'oreille juste). Stuttgard, Burglen, 1807, in-8°, et Vienne, chez Steiner. 13° *Deutsche Kirchenmusik*, etc. (La musique d'église allemande, à quatre voix et orgue, telle qu'elle était trente ans auparavant, comparée avec la moderne, accompagnée d'instruments). Munich, 1807, in-8°. 14° *System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs Lehre* (Système de construction de la fugue, etc.), Offenbach, André, in-8°, de soixante-quinze pages avec 35 planches d'exemples; publié après la mort de l'au-

(1) Paris, 1849, in-8° (p. 133-136), ou dans la *Gazette musicale de Paris*, t. VII, p. 616.

(2) Paris, Schlesinger, 1844, 1 vol. gr. in-8°, 4e partie, chap. 4.

teur. (*Voyez*, sur cet ouvrage, la *Biographie universelle des musiciens*, t. VI, p. 119); 15° Forkel cite (1), d'après le Mercure de France (avril 1784), un écrit attribué à Vogler, et qui est intitulé : *Essai de diriger le goût des amateurs de musique et de les mettre en état d'analyser, de juger un morceau de musique*, Paris, Jombert, 1782. Le français tudesque de ce titre peut autoriser à croire qu'un Allemand est, en effet, l'auteur de l'opuscule dont il s'agit; mais, n'ayant point à ma portée le numéro cité du Mercure, je ne puis vérifier le fait. 16° *Ueber choral und Kirchengesænge. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst in 19 Jahrhundert* (Sur le choral et sur les chants d'église; essai pour l'histoire de la musique dans le dix-neuvième siècle), Munich, 1814, in-8°. On a aussi de Vogler, concernant son système de simplification de l'orgue : 17° *Abhandlung über Hrn. Knechts Harmonik* (Dissertation sur l'Harmonique de M. Knecht), insérée dans la deuxième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 689–696). Il examine dans cet écrit la théorie des harmoniques d'un son principal, particulièrement en ce qui concerne la construction des jeux de mutations des orgues, et expose les motifs du système de simplification qu'il a adopté à ce sujet. 18° *Erklærung der Buchstaben, die im Grundriss der nach dem Voglerischen Simplifications-System neu zu erbauenden S. Peters Orgel in München vorkommen* (Explication des différentes parties du plan proposé pour le nouvel orgue à construire dans l'église de Saint-Pierre, à Munich, d'après le système de simplification de Vogler). Munich, 1806. Vogler a fait aussi insérer divers écrits de sa composition dans les journaux de musique, particulièrement dans les notices du concert de Wetzlar (*Wetzlarischen Concertanzeigen*), depuis 1779 jusqu'en 1780; dans le numéro 2 de la Correspondance musicale de Spire (14 juillet 1790), où il donna une réponse théorique à quelques questions concernant son système; enfin, dans le Journal de l'Allemagne (*Journal von und für Deutschland*, 1792, n° 2, p. 103-190), concernant un chœur de musique qu'il avait entendu en Norwége. On trouve des renseignements intéressants sur l'abbé Vogler dans deux articles de Schubart et de Christmann insérés dans la correspondance musicale de Spire (ann. 1790, n°s 15 et 16).

**VOGT** (Maurice-Jean), moine de l'ordre de Cîteaux, naquit le 30 juin 1669, à Kœnigshof, en Bohême, et, après avoir fait ses premières études à Plass, alla suivre un cours de philosophie à Prague, où il entra dans son ordre, en 1692. La géographie, l'histoire et la musique l'occupèrent pendant près de quarante ans : il y acquit des connaissances étendues. Sa carte de la Bohême, gravée à Nuremberg, a été longtemps estimée. Il mourut au couvent de Plass, le 17 août 1730. On a de ce moine un livre dont les exemplaires sont fort rares, et qui a pour titre : *Conclave thesauri magnæ artis musicæ, in quo tractatur præcipue de compositione, pura musicæ theoria, anatomia sonori, musica enharmonica, chromatica, diatonica, mixta, nova et antiqua; terminorum musicorum nomenclatura, musica authenta, plagali, chorali, figurali, musicæ historia, antiquitate, novitate, laude et vituperio; Symphonia, cacophonia, psychophonia, proprietate, tropo, stylo, modo, affectu et defectu*, etc. Vetero-Pragæ, 1719, in fol. de deux cent vingt-trois pages. Le P. Vogt a laissé en manuscrit un bon recueil de fugues pour l'orgue, intitulé : *Vertumnus vanitatis musicæ in XXXI fugis delusus.*

(1) *Allgem. Litterat. der Musik*, p. 437.

**VOGT** (Jean), cantor à Staden, dans la première moitié du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville. Il s'est fait connaître par un opuscule intitulé : *Historische Untersuchungen doch der alten und bekannten Kirchen-Lieder : Allein Gott in der Hœh sey Ehr ingentlicher Autor Sey* (Recherches historiques sur l'auteur inconnu de l'ancien chant d'église *Allein Gott* etc.); Staden, 1725, in-4° de seize pages.

**VOGT** (Gustave), hautboïste distingué, né à Strasbourg, le 18 mars 1781, suivit fort jeune ses parents à Paris, entra au Conservatoire de cette ville, le 19 messidor an VI (1798), et y devint élève de Salentin pour le hautbois. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de si rapides progrès, que le premier prix de cet instrument lui fut décerné à la fin de l'année suivante. Plus tard, il suivit, dans la même école, le cours d'harmonie de Rey, où il fut le condisciple de l'auteur de cette notice. Entré à l'orchestre du *théâtre Montansier*, comme second hautbois, en 1798, il en sortit pour aller à celui de l'Ambigu-Comique, d'où il passa, le 31 mai 1801, à l'Opéra italien du théâtre des Victoires nationales, en qualité de premier hautbois; puis il suivit l'empereur Napoléon comme hautboïste de la musique de la garde impériale, dans la campagne de 1805, se trouva à la bataille d'Austerlitz, et connut, à Vienne,

Haydn et Beethoven. De retour à Paris, il eut la place de premier hautbois du théâtre Feydeau et la conserva jusqu'en 1814. Entré alors à l'Opéra, comme successeur de son maître Salentin, il y resta jusqu'en 1834, époque de sa retraite. Devenu membre de la Société de concerts du Conservatoire, à l'époque de son institution (1828), il y fut attaché comme premier hautbois jusqu'en 1844. En 1825, il fut appelé à Londres, pour la saison, comme premier hautbois de la Société philharmonique. En 1828, Vogt fit un second voyage à Londres et y passa la saison, recherché, pour son talent, dans toutes les sociétés musicales. De retour à Paris, il reprit sa position de premier hautbois de la société des concerts du Conservatoire, où il se faisait autant remarquer par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument que par le fini de son exécution. Dès 1808, il avait été nommé professeur adjoint de hautbois au Conservatoire; la place de professeur en titre de cette école lui fut donnée à la nouvelle organisation de 1816. C'est là qu'il a formé tous les hautboïstes français qui se sont fait un nom dans ces derniers temps, particulièrement Brod, Vinit, Verroust, Barré, Lavigne, de La Barre et plusieurs autres. Nommé premier hautbois de la chapelle du roi, en 1815, il a conservé cette position jusqu'à la révolution de juillet 1830. En 1829, il avait reçu la décoration de l'ordre de la Légion d'honneur. Aussi distingué par son talent qu'estimé par son noble caractère, ce digne artiste a pris sa retraite de la place de professeur du Conservatoire et de membre de la société des concerts, en 1844 : depuis lors, il a vécu dans le repos. On a gravé de la composition de M. Vogt: 1° Airs du ballet de *Nina* et de *l'Épreuve villageoise*, arrangés en sérénade pour des instruments à vent, Paris, Frey. 2° *La Bordelaise*, grande marche militaire en harmonie, Paris, A. Petit. 3° Première sérénade sur un choix d'airs d'opéras, *ibid.* 4° Trois nocturnes ou pots-pourris d'airs connus pour flûte, hautbois, cor et basson, Paris, Pleyel. 5° Concertos pour hautbois et orchestre, n° 1 (en *fa*); n° 2 (en *ré* mineur), Paris, Pleyel. 6° Romance de *Joseph* variée pour le hautbois, avec orchestre, Paris, Sieber. 7° Trois airs variés *idem*, Paris, Janet. 8° Solo du *Carnaval de Venise* varié *idem*, *ibid.* 9° Troisième concerto pour hautbois et orchestre; Paris, Janet. 10° Lettre A. Solo pour cor anglais et orchestre; Paris, Richault. 11° Air varié pour hautbois avec orchestre ou piano, lettre B; *ibid.* 12° Concerto pour hautbois et orchestre ou piano, lettre C; *ibid.* 13° Duo pour deux hautbois et orchestre ou piano; *ibid.* 14° Mélodie anglaise pour le hautbois et l'orchestre; *ibid.*

**VOIGT** (Jean-Charles), organiste à Waldenbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Gespræch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten*, etc. (Dialogue sur la musique, entre un organiste et son adjoint, etc.). Erfurt, J.-Dav. Jungnikel, 1742, in-4° de cent quarante pages, avec une préface de six pages par Laurent Mizler.

**VOIGT** (Jean-Georges-Hermann), organiste de l'église Saint-Thomas de Leipsick, naquit à Osterwick, en Saxe, le 14 mai 1769. Son père, musicien de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique, puis l'envoya à Quedlinbourg, pour y terminer ses études sous la direction de Rose, son grand-père. Ayant appris à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon, du violoncelle et de plusieurs instruments à vent, il se rendit à Leipsick en 1788, et y fut engagé comme violoniste et comme hautboïste pour le grand concert. Deux ans après, il fut appelé à Zeitz en qualité d'organiste du château. En 1801, il retourna à Leipsick et y eut la place d'organiste de Saint-Pierre; mais, dès l'année suivante, on lui confia l'orgue de Saint-Thomas, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 24 février 1811. On a gravé de sa composition : 1° Douze menuets pour l'orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Offenbach, André. 3° Trois *idem*, op. 20, liv. 1 et 2; Leipsick, Hofmeister. 4° Un quatuor, op. 21; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Ces compositions sont dans le style de Pleyel. 5° Grand trio pour violon, alto et violoncelle, op. 18; Leipsick, Peters. 6° Concerto pour alto et orchestre, op. 11; Offenbach, André. 7° Polonaise pour violoncelle et orchestre, op. 14; *ibid.* 8° Six scherzi pour piano à quatre mains, op. 22; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Trois sonates pour piano seul. 10° Petites pièces pour piano seul, op. 15 et 16; Leipsick, Peters.

**VOIGT** (Charles-Louis), fils du précédent, est né à Zeitz, en 1791, et a succédé à son père dans les places de violoncelliste du théâtre, du concert et des églises à Leipsick, dans l'été de 1811. Plus tard, il a reçu des leçons de Dotzauer pour le violoncelle, et a joué des solos avec succès dans quelques concerts. On a gravé de sa composition : 1° Pot-pourri pour violoncelle avec accompagnement de violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Caprice *idem*,

op. 6, *ibid.* 3° Polonaise *idem*, op. 9, *ibid.* 4° Fantaisie *idem*, op. 11, *ibid.* 5° Scène avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 13, Bonn, Simrock. 6° Plusieurs thèmes variés *idem.* 7° Duos pour deux violoncelles, op. 15, 16, 17, Leipsick, Breitkopf, Hofmeister. 8° Sonates pour deux violoncelles. op. 22, 40, *ibid.* 9° Chansons allemandes avec guitare, *ibid.*

**VOIGT** (Frédéric-Guillaume), chef du corps de musique du 1er régiment d'infanterie de la garde du roi de Prusse à Potsdam, fils du chef de musique Christophe Voigt, du 30e régiment d'infanterie, est né le 22 mars 1833, à Coblence. Il reçut les premières leçons de musique de son père, puis il alla continuer ses études musicales à l'école dirigée par Ferdinand Hiller, à Cologne, où ses premières compositions pour chœur et orchestre furent bien accueillies. Le roi Frédéric-Guillaume IV lui accorda un subside pendant trois ans, pour aller à Berlin perfectionner ses connaissances dans son art; il y entra comme élève à l'Académie royale des Beaux-Arts, où il reçut des leçons de A.-W. Bach et de Greil. En 1857, il fut nommé chef de musique du régiment où il remplit encore ses fonctions (1864). Il y dirige une société de chant et y a fondé des concerts de symphonie. Il a publié des *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils et détachées; un chant pour voix de soprano et de contralto, avec un chœur de voix d'hommes, op. 19. Berlin, Trautwein, des pièces détachées pour piano et plusieurs polkas pour cet instrument.

**VOIGTASAN-GERMANO** (Adauctus), prêtre, né le 14 mai 1733, à Oberlæutendorf (Bohème), fit ses études à Prague, puis fut professeur d'histoire à Vienne, et en dernier lieu à Prague, où il mourut le 18 octobre 1787. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une dissertation intitulée: *Von dem Alterthums und Gebrauche des Kirchengesanges in Bœhmen*, (De l'antiquité et de l'usage du chant de l'église en Bohême). Prague, 1775, in-8°. On a aussi de lui un livre qui a pour titre; *Effigies virorum eruditorum atque artificum Bohemiæ et Moraviæ, una cum brevi vitæ operumqua ipsorum enarratione.* Pragæ, 1773-1782, quatre volumes in-8°. On y trouve quelques renseignements sur l'histoire de la musique en Bohême et des notices concernant les compositeurs Tuma, Gasmann, Legipont, Diwisch et Missliwczeck.

**VOISENON** (l'abbé Claude-Henri FUSEE DE), littérateur, né au château de Voisenon, près de Melun, le 8 juillet 1708, fut doyen du chapitre et vicaire général du diocèse de Boulogne, abbé commendataire de l'abbaye royale de Notre-Dame de la Chapelle-aux-Planches, et pourvu de plusieurs autres bénéfices, ministre plénipotentiaire du prince-évêque de Spire à la cour de France, et membre de l'Académie française. Il mourut à son château de Voisenon, le 22 novembre 1775. Abbé de boudoir et de coulisses, Voisenon passa pour avoir été l'amant de madame Favart, et pour avoir eu la plus grande part aux meilleures pièces de théâtre de son mari. Voisenon n'est cité dans cette biographie des musiciens que pour un pamplet publié dans la querelle des Bouffons et de l'Opéra français, intitulé : *Réponse du coin du roi au coin de la reine*; Paris, 1753, in-12. Cet opuscule a eu deux éditions dans la même année.

**VOLCKE** (F.), professeur d'harmonie au Conservatoire de La Haye, fut d'abord chef de musique du 9me régiment de ligne du royaume des Pays-Bas. Il est auteur d'un livre en langue hollandaise intitulé : *Leerboek der Harmonie* (Manuel d'harmonie). S'Gravenhage (La Haye), Hartmann frères, 1829, in-4° obl. de quatre-vingt-deux pages. Suivant les principes de Vogler et de quelques autres harmonistes allemands, il suppose que les accords parfait, de septième, de neuvième, de onzième et de treizième se placent sur toutes les notes de la gamme. Par ce moyen, dit-il, il fait disparaître toutes les considérations de retards d'intervalles, d'anticipations, ou d'autres modifications des accords, et obtient une grande simplicité, représentée par *quaranta-deux accords*, diversement constitués en raison du degré de la gamme qu'ils occupent. Quelle simplicité ! Du reste, qu'il n'y ait ni sentiment de tonalité, ni succession régulière possibles dans un pareil système, c'est de quoi Volcke ne s'occupe guère. Cet artiste est mort à La Haye vers 1850.

**VOLCKLAND** (François), facteur d'orgues, vécut à Erfurt, vers le milieu du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages, cités par Adlung (*Musica mechan. organ.*), sont ceux-ci : 1° L'orgue de Mullberg, près d'Erfurt, composé de vingt-cinq jeux, achevé en 1729. 2° Celui d'Eystadt, près de la même ville, de dix-neuf jeux. 3° Celui de l'église Saint-Thomas, à Erfurt, composé de dix-huit jeux, deux claviers et pédale. 4° Celui d'Ollendorff, à deux claviers, près de cette ville. 5° Celui de Zimmern, de vingt-trois jeux, deux claviers et pédale. 6° Celui d'Exleben, de vingt-huit jeux, deux claviers et pédale, terminé en

1750. 7° Et enfin celui de Længwitz, près de Rudolstadt, de vingt-cinq jeux et à deux claviers, en 1751.

**VOLCKMAR** (Jean), cantor à Francfort-sur-l'Oder, vécut dans les premières années du seizième siècle. Il est auteur d'un livre rarissime intitulé : *Collectanea quedam musice discipline utilia que necessaria in unum redacta diligenterque castigata*. Au verso de la page du titre, on trouve une épître dédicatoire dont voici l'inscription : *Joannes Volckmar omnibus Dominis scholasticis S. P. D.* Cette épître est datée de Francfort-sur-l'Oder, le 18 des calendes de janvier 1510. La souscription de la fin de l'ouvrage est ainsi formulée : *Est vobis, lectores amandi, opusculum musices perpulchrum sane quoddam; quamvis calcographus notulas minus adjunxerit, non erratui suo adscribetis velim sed raritudini.* Impressus Francophordio ad Oderam. 4 kal. Januarias, anno 1510. Un volume in-4° de vingt-quatre feuillets non chiffrés, en caractères gothiques. Les quatre premières feuilles ont les signatures *a*, *b*, *c*, *d*. L'ouvrage est divisé en deux parties, dont la première traite du plain-chant; la seconde, de la musique mesurée. La première partie a neuf chapitres; la seconde, quaturze. Les caractères de plain-chant, en notation allemande, sont imprimés; les exemples de musique mesurée de la seconde partie ont été laissés en blanc et sont écrits à la main dans l'exemplaire de la Bibliothèque royale de Berlin que j'ai vu et d'après lequel je donne cette description : il est vraisemblable qu'ils ont été remplis de la même manière dans tous ceux qui ont été tirés. Ce même volume a été inconnu à tous les bibliographes musiciens; cependant Ornitoparchus (*voyez* ce nom) a cité l'ouvrage avec éloges. Peut-être le livre, cité par Gesner (*Bibliot. univ.*) sous le nom de Wolcher (*voyez* ce nom), n'est-il qu'une édition postérieure de l'ouvrage de Volckmar, sous un autre titre.

**VOLCKMAR** (Adam-Valentin), né le 6 mars 1770, à Smalkalde, fit son éducation musicale sous la direction de l'organiste distingué Jean-Godefroid Vierling. Après avoir terminé ses études, il obtint une place de professeur de musique à Rothenburg. En 1805, il fut appelé à Herzfeld-sur-la-Fulde comme organiste de la ville, et, en 1817, il devint organiste de l'église principale de Rinteln et professeur de chant au gymnase. Il vivait encore dans cette position en 1847. Quelques sonates de sa composition pour piano et violon et pour piano et violoncelle, des *Lieder* et des pièces d'orgue ont été publiées en Allemagne.

**VOLCKMAR** (A.-B.-Wilhelm), fils du précédent, né à Herzfeld, le 26 décembre 1812, commença, à l'âge de huit ans, l'étude du piano et de l'orgue, sous la direction de son père, puis il alla, à Buckebourg, apprendre à jouer du violon chez le maître de concert Lüpse et acquit aussi la connaissance du violoncelle et de plusieurs autres instruments. Après avoir achevé ses études au gymnase de Rinteln, il fut, pendant une année, organiste de l'église des réformés à Soest (Souabe) et y fréquenta, pendant le même temps, le séminaire des instituteurs. Pendant les années 1834 et 1835, il vécut, comme professeur de musique, dans une famille de Brunswick. A la fin de cette dernière année, il obtint la place de professeur de musique au séminaire de Homberg, dans la Hesse électorale. Il occupait encore cette position en 1860. On a publié de M. Volckmar : 1° Pièces d'orgue, en trois suites; Cassel, Fischer. 2° *Hülfsbuch für Organisten* (Compagnon des organistes), contenant des préludes et des conclusions pour l'orgue; recueil divisé en quatre suites de préludes et de conclusions; Cassel, Luckardt. 3° École d'orgue; *ibid.* 4° Méthode élémentaire de violon; *ibid.* 5° Prélude à quatre mains, pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 6° *Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen* (Livre choral avec des préludes pour l'orgue, des versets et des remarques historiques, etc.); *ibid.*

**VOLDER** (Pierre-Jean DE), compositeur et facteur d'orgues, né à Anvers, le 27 juillet 1767, a eu pour maître de violon et de composition Redin, alors premier violon de la cathédrale de cette ville. A l'âge de seize ans, De Volder fut nommé premier violon de l'église de Saint-Jacques. En 1794, il alla s'établir à Anvers, où il devint rival de Van Peteghem dans la facture des orgues. Dans la même année, il inventa un mécanisme de *crescendo* et de *decrescendo* pour cet instrument et le soumit, en 1796, à l'examen des professeurs du Conservatoire de Paris, qui l'approuvèrent. Ce mécanisme fut l'objet d'une distinction particulière à la première exposition des produits de l'industrie du royaume des Pays-Bas, en 1820. Dès son arrivée à Gand, De Volder fut nommé premier violon, chef d'orchestre du concert de cette ville et premier violon solo du théâtre. Plus tard, il donna sa démission de ces emplois pour se livrer en liberté à la facture des orgues. Le nombre des instruments

de cette espèce qu'il a construits s'élève à soixante-dix-huit, et il en a réparé ou refait entièrement cinquante-six. Parmi ses ouvrages, l'orgue de Saint-Michel, de Gand, et celui qu'il a refait à l'église Sainte-Wandru, de Mons, occupent la première place. Fixé à Bruxelles, en 1831, il a continué d'y travailler jusqu'à sa mort, arrivée le 27 juin 1841. Dans la liste de ses compositions, on remarque : 1° Cinq messes à quatre voix et orchestre. 2° Trois symphonies à grand orchestre. 3° Deux concertos pour violon, dont le premier a été gravé à Bruxelles, chez Weissenbruch. 4° Un concerto pour cor. 5° Deux symphonies concertantes. 6° Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse, dont trois ont été gravés à Berlin, chez Hummel. 7° La bataille de *Jéna*, symphonie à grand orchestre. 8° La bataille de Waterloo, *idem*. 9° *La Jeunesse de Henri V*, opéra en trois actes. 10° Plusieurs hymnes, motets et litanies. 11° Fantaisie pour deux orchestres. 12° Nocturnes et divertissements pour plusieurs instruments. De Volder était membre de l'Institut des Pays-Bas, de l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam et de plusieurs sociétés musicales de la Belgique.

**VOLKERT** (François), organiste de l'église collégiale des Bénédictins, à Vienne, brilla, depuis 1810 jusqu'en 1830, comme compositeur d'opéras-comiques, mélodrames, parodies, etc., qu'il a fait représenter au théâtre National de Léopoldstadt, dont il était chef d'orchestre. Le nombre de ses ouvrages en ce genre s'élève à plus de cent ; eeux qui ont obtenu le plus de succès sont les suivants : 1° *Le Visionnaire* (1810). 2° *Les Enchantements d'Arlequin* (1811). 3° *Le Chapeau magique* (1812). 4° *Herrmann, libérateur de la Germanie* (1813). 5° *Les trois Énigmes miraculeuses* (1813). 6° *Aventures au château des Serpents* (1814). 7° *L'Amour vainqueur* (1814). 8° *Gaspard le Tyrolien* (1815). 9° *Le Naufrage* (1815). 10° *Ernest, comte de Gleichen* (1815). 11° *Junon protectrice* (1816). 12° *La Cavalcade à pied* (1816). 13° *La Vallée des gnomes* (1816). 14° *Le Phare* (1817). 15° *Les Émigrés* (1817). 16° *La Chute d'Icare* (1817). 17° *La Pucelle d'Orléans* (1817). 18° *Le Carnaval à Vienne* (1820). 19° *Le Combat des Amazones* (1820). 20° *Le Lutin au Prater* (1821). 21° *Le Vieux Esprit dans le monde nouveau* (1821). 22° *La Coquille de perles* (1822). 23° *Le Génie raillé* (1823). 24° *Les Ciseaux magiques* (1823). 25° *La Conversation dans la cuisine* (1823). 26° *Félix et Gertrude* (1826). 27° *Pygmalion* (1827). 28° *Le Cheval sans tête* (1828). Volkert a écrit aussi quelques morceaux de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8 ; Vienne, Haslinger. 2° Variations pour le piano sur un thème allemand ; *ibid.* 3° Vingt-quatre cadences pour l'orgue ; *ibid.* 4° Trois préludes faciles pour l'orgue, op. 20 ; Vienne, Diabelli. 5° Trois préludes faciles pour les organistes commençants. Volkert est mort à Vienne, le 22 mars 1845.

**VOLKMAR** (Tobie), né à Reichenstein, en Silésie, le 18 mars 1678, apprit la musique chez Hennemann Reysing, et le clavecin sous la direction d'un nommé *Purmann*. Plus tard, il devint élève de Jean Krieger, directeur de musique à Zittau, qui lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Après avoir achevé ses études littéraires à l'université de Kœnigsberg, il fut appelé à Hirschberg, en 1706, pour y remplir les fonctions de directeur de musique et de *cantor*. Il y vivait encore en 1740. Volkmar a publié à Hirschberg, en 1723, une collection de motets à voix seule avec instruments, sous ce titre : *Gott gefællige Musik-Freude, in XV geistlichen Sing-Stücken a voce sola, 2 violini, viola und einem blasenden Instrumente, nebst dem Basso per organo*. Il a laissé aussi en manuscrit : 1° Une année entière de motets à deux voix, deux violons, viole et basse continue. 2° Une année entière de motets à quatre voix. 3° Une autre année à quatre voix et instruments, terminée en 1740. 4° L'histoire de la naissance de Jésus-Christ, de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension, l'histoire de la Pentecôte, avec des airs et des cantiques. 5° Des morceaux de musique pour les mariages, les funérailles, etc., à 2 chœurs.

**VOLLBEDING** (Jean-Christophe), né à Schœnebeck, près de Magdebourg, en 1757, fut professeur de belles-lettres du corps des cadets nobles à Berlin, dans les années 1791 et 1792, et fut appelé, en 1793, à Luckenwalde, dans la Moyenne-Marche, en qualité de magister et de prédicateur. Il a traduit, en allemand l'introduction de la quatrième partie du *Facteur d'orgues* de D. Bedos, sous ce titre : *Kurzgefasste Geschichte der Orgel, aus den Franzæsischen des Dom Bedos de Celles. Nebst Herons Beschreibung der Wasserorgel, aus dem Griechischen übersetzt*, Berlin, Ernest Felisch, 1793, in-4° de trente-quatre pages, avec une planche. Vollbeding avait déjà publié précédemment sa traduction de la description de l'orgue hydraulique de Héron, dans les Archives des inventions relatives aux arts et aux

sciences (Leipsick, 1792, in-8°, p. 540 546, et p. 507-511).

**VOLLWEILER** (G.-J.), né en 1770, vécut à Francfort-sur-le-Mein, comme professeur de musique et de composition; puis il s'établit à Heidelberg, où il mourut le 17 novembre 1847. Il passait en Allemagne pour un savant théoricien. Ainys Schmitt fut un de ses premiers élèves. On connaît de Vollweiler une méthode élémentaire pour le piano, intitulée: *Anleitung zum Elementarunterricht im Klavierspiel*, etc., Mayence, Schott; et *Elementar-Gesang Unterricht für Schulen* (Enseignement élémentaire du chant pour les écoles); *ibid.*

**VOLLWEILER** (Charles), fils du précédent, naquit à Offenbach, en 1813, et fut élève de son père. Dans sa jeunesse, il vécut quelque temps à Hanau; puis il se rendit à Pétersbourg et s'y livra à l'enseignement. De retour en Allemagne, il alla se fixer à Heidelberg, près de son père, et y mourut le 27 janvier 1848, à l'âge de 34 ans. Il a écrit des symphonies, des quatuors et de quintettes pour des instruments à cordes. Parmi les compositions publiées, on remarque: 1° Premier trio pour piano, violon et violoncelle (en *fa*), op. 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Grande sonate pour piano seul, op. 3; Hambourg, Schuberth. 3° Six études mélodiques, en 2 suites; op. 4, *ibid.* 4° *Sur le lac*, nocturne *idem*, op. 6; *ibid.* 5° Trois études lyriques *idem*, op. 9; Mayence, Schott. 6° Deux études lyriques et une tarentelle *idem*, op. 10; Hambourg, Schuberth. 7° Élégie en forme de marche funèbre *idem*, op. 11; *ibid.* 8° Deuxième tarentelle, op. 12; *ibid.* 9° Grand caprice sur *Rossaus et Ludmilla* idem, op. 13; *ibid.* 10° Trio concertant sur des thèmes italiens pour piano, violon et violoncelle, op. 15; *ibid.* 11° Diverses petites pièces pour le piano. 12° Variations concertantes sur l'Hymne russe pour deux violons, alto et violoncelle, op. 14; Berlin, Schlesinger. Une des symphonies de Charles Vollweiler a été exécutée avec succès dans un concert à Pétersbourg, en 1846.

**VOLPE** (Jean Baptiste); *voyez* **ROVETTINO**.

**VOLUMIER** (Jean-Baptiste), musicien belge, fut maître de concerts et inspecteur des ballets à Berlin. Il entra dans la chapelle électorale de Brandebourg le 22 novembre 1692, et y resta jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, puis il fut engagé à la cour de l'électeur de Saxe, en 1706, pour les mêmes fonctions. Il mourut à Dresde, le 7 octobre 1728. Mattheson, dit dans son *Ehrenpforte* que Volumier composa, à Berlin, la musique de plusieurs ballets, particulièrement les airs de danse et les entrées pour l'opéra intitulé *Le Triompho de la beauté*, composé et représenté au mariage de Frédéric-Guillaume I^er^, en 1707. Il a écrit aussi les divertissements pour les opéras représentés à la cour de Saxe.

**VOLUPIUS DECORUS**. *Voyez* **SCHONSLEDER** (Wolfgang).

**VOPELIUS** (Godefroid), né à Herwigsdorf, près de Zittau, le 28 janvier 1645, fut cantor de l'école Saint-Nicolas, à Leipsick, et mourut dans cette ville, le 3 février 1715. Il a publié le livre de chant des églises de Leipsick à 4, 5 et 6 voix, sous ce titre: *Neu-Leipziger Gesangbuch von den schœnsten und besten Liedern, verfasset mit 4 und 6 Stimmen*, etc., Leipsick, Klinger, 1682, in-8° de 1,104 pages. Il a été fait une deuxième édition de ce recueil en 1690, avec une préface de Georges Moebius, qui contient des notices sur les compositeurs des mélodies chorales.

**VOSS** (Charles), virtuose sur le piano, né à Strélitz, en 1810, y commença ses études musicales, qu'il continua à Berlin. Arrivé à Paris, au mois de juillet 1846, il s'y fit bientôt connaître dans les concerts et déploya une grande activité dans la production d'une multitude de fantaisies, d'arrangements, d'études décorées de titres à la mode, et enfin de musique de salon, qui a joui de la vogue pendant douze à quinze ans. Jusqu'en 1860, M. Charles Voss fut un des professeurs de piano les plus recherchés à Paris. En 1858, il fit un voyage en Italie, puis il passa environ trois mois à Bade. Le nombre de ses morceaux de piano est trop considérable pour que la liste en soit donnée ici, car on y compte environ deux cents *œuvres*, et peut-être plus. La plupart des opéras donnés à Paris, pendant les quinze années de son séjour dans cette ville, lui en ont fourni les thèmes; la musique de Richard Wagner même a passé par la plume de M. Voss. Il a fait de tout, des *Cascades de fleurs*, des *Méditations*, des *Galops militaires*, des *Mélancolies* et des *Larmes*, des *Polkas* et des *Quadrilles de bravoure*. J'ignore où se trouve en ce moment (1864) M. Charles Voss.

**VOSS** (Jules de), officier de l'armée prussienne, mort le 1^er^ novembre 1832, s'est fait connaître comme écrivain distingué sur l'art militaire, sur la politique et la philosophie. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a mis au

jour, on remarque celui qui a pour titre : *Beleuchtung der vertrauten Briefe über Frankreich des Herrn J. F. Reichardt* (Examen des lettres confidentielles de M. J.-F. Reichardt), Berlin, 1804, 1 vol. in-8° de 239 pages. Dans ce livre, où règnent un esprit de dénigrement et un sentiment haineux contre la France, on trouve des considérations développées sur le grand opéra de Paris, l'opéra italien et l'opéra allemand.

**VOSSIUS** (Gérard-Jean), littérateur, dont le nom était *Voss*, naquit en 1577, près de Heidelberg, de parents originaires de Termonde. Devenu orphelin à l'âge de sept ans, il fit ses études à Dordrecht et les acheva à l'université de Leyde. Ayant été nommé directeur du collége de Dordrecht à l'âge de vingt-deux ans, il se maria et eut neuf enfants, tous distingués par leur mérite, et qu'il eut la douleur de perdre. Un seul fils, Isaac, objet de la notice suivante, lui survécut. En 1618, Vossius accepta la place de professeur d'éloquence et de chronologie à l'université de Leyde. Des querelles religieuses où il fut mêlé, à l'occasion de son histoire du pélagianisme, troublèrent sa tranquillité en Hollande, tandis que le même ouvrage lui faisait obtenir la faveur du roi d'Angleterre, qui récompensa son travail par un canonicat de Cantorbéry, sans l'obliger à résidence. En 1633, Vossius abandonna l'université de Leyde pour une chaire d'histoire à la nouvelle académie d'Amsterdam. Il mourut dans cette ville, le 19 mars 1649. Les œuvres de Vossius ont été recueillies en six volumes in-folio, à Amsterdam, chez Blaeu, en 1701. On y trouve le traité *De Artium et Scientiarum natura*, dont les trois premiers livres parurent en 1650, les deux derniers en 1658, Amsterdam, in 4°, et qui fut réimprimé en 1660 sous ce titre : *De quatuor Artibus popularibus, de Philologia et Scientiis mathematicis*, Amsterdam, Blaeu, in-4°. Les quatre arts appelés *populaires* par Vossius sont la grammaire, la gymnastique, la musique et la peinture : ils sont l'objet du premier livre de son ouvrage. Le quatrième chapitre (p. 36-60) est consacré à la musique : il peut être lu encore avec fruit, sous le rapport historique. Les chapitres 19, 20, 21 et 22 du traité des sciences mathématiques, intitulé *De Universæ Matheseos natura et constitutione*, traitent (p. 79-97) de la musique contemplative, de l'antiquité de la musique, de son utilité et des parties de cet art. Le traité des institutions poétiques du même auteur (*Poeticarum institutionum libri III*, Amstelodami, Lud. Elzevirium, 1647, in-4°) renferme une multitude de passages utiles pour l'histoire de la musique des anciens. Enfin, Vossius a traité de la musique en plusieurs endroits de son livre intitulé : *De Artis Poeticæ natura ac constitutione*, Amsterdam, L. Elzevier, 1647, in-4°.

**VOSSIUS** (Isaac), fils du précédent, naquit à Leyde, en 1618. Élève de son père, il fit de bonnes études, et devint un des philologues les plus distingués de son temps. Après avoir passé plusieurs années au service de la reine Christine de Suède, il retourna en Hollande, en 1652. Dix-huit ans après, il passa en Angleterre, où le roi Charles II le fit chanoine de Windsor. Il mourut dans ce lieu, le 21 février 1689. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque une dissertation intitulée : *De Poematum cantu et viribus rhythmi*, imprimée à Oxford, en 1673, in-8° de 136 pages. Beaucoup d'éloges ont été donnés à cette production, qui avait le mérite de l'originalité à l'époque où elle parut, mais où la matière n'est point approfondie comme elle l'a été par Boeckh, dans son excellente édition de Pindare. Toutefois, il est juste de dire que le livre de Vossius contient des observations ingénieuses concernant l'union des vers et de la musique dans les chants des Grecs et des Romains. Il y traite avec quelque étendue de la musique, des instruments, et particulièrement de l'orgue hydraulique (pages 99-106), d'après les descriptions de Héron et de Vitruve.

**VOZ** (Laurent DE), ou **DE VOS**, né à Anvers, en 1533, était frère de Martin de Vos, peintre célèbre. Après avoir été attaché comme musicien à la cathédrale de sa ville natale, il fut appelé à Cambrai par l'archevêque Louis de Berlaymont, en qualité de directeur de musique et de maître des enfants de chœur de la cathédrale. Son attachement pour ce prélat le fit se compromettre pendant les troubles, par la composition d'un motet qui fut la cause de sa mort. Cette aventure est rapportée en ces termes dans la *Revue cambrésienne* (année 1838, page 81) : « Laurent Voz composa » un motet à grands chœurs, de plusieurs vers» sets de différents psaumes qui étaient si ar» tistement arrangés, que toute l'histoire des » troubles de ce temps y était écrite: l'usurpa» tion tyrannique d'Inchy, la perfidie du » prévôt et de sa cabale, l'ingratitude, la ré» volte et la mort funeste de plusieurs bour» geois, l'éloignement et les malheurs de l'ar» chevêque, la vaine espérance des secours du » duc d'Alençon et le peu de durée de la » gloire des méchants. Ce motet fut chanté

» après les vêpres, un jour de fête solennelle. » D'Inchy l'entendit; il entra dans une si terrible fureur, qu'il ordonna que l'on saisît » incontinent le maître de musique. On le » conduisit en prison et, sans autre forme de » procès, d'Inchy, de son autorité privée, or» donna qu'on le pendît. On lui représenta » vainement que l'usage demandait que l'on » appelât le juge de l'Église; qu'il fallait la » cérémonie de la dégradation; rien ne put » arrêter ni suspendre l'exécution d'une sen» tence contraire à toutes les règles. » Jean Doudelet, dit, dans ses Chroniques inédites, que cet événement arriva à la fin de janvier 1580 (1). Lacroix du Maine cite (*Bibliothèque française*) Laurent de Voz comme auteur de chansons et de motets imprimés, mais il n'indique ni les dates ni les noms d'imprimeurs. Je ne connais de ce musicien qu'un motet à cinq voix (*Cum inducerent*) publié par Pierre Phalèse dans la collection intitulée *Concentuum sacrorum quæ motecta vocant, quatuor, quinque et sex vocibus plur. celeb. auctorum*, Anvers, 1591, in-4° obl.

**VRANCKENZONE** (Gautier) occupait, dans les dernières années du règne de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, la place de maître de chant (*zangmeester*) de la chapelle de la cour et de l'hôtel du duc, à La Haye. En 1465 ou 1466, il lui fut payé 15 florins du Rhin (*XVrynsgulden*) à compte du salaire qui lui était dû pour avoir écrit, noté et relié certain livre de déchant à l'usage de la chapelle. Charles le Téméraire lui donna, en 1469, des marques particulières d'estime et de générosité.

**VREDEMAN** (Jacques), professeur de musique à Leuwarden, en Hollande, enseignait déjà dans cette ville en 1600, et y vivait encore quarante ans après. On connaît sous son nom : 1° *Musica miscella o mescolanza di madrigali, canzoni e villanelle a 4 et 5 voci*, avec un texte en patois de la Frise, Leuwarden, 1603, in-4°. 2° *Isagoge Musicæ, dat is corte, perfecte ende grondighe Instructie vandt principale Musijcke soo die in allen Collegien der selver Const ghebruykt werden, ende in de vertreffelijcke groote Schoole der Stadt Leuwarden* (Instruction courte, parfaite et fondamentale concernant les principes de la musique, etc.), Leuwarden, Abraham Van den Rode, 1618, in-4° de 64 pages. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, imprimée en 1645, à Leuwarden.

**VREDEMAN** (Michel), professeur de musique à Arnheim, en Hollande, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces en tablature à quatre parties pour deux violes et deux guitares à cinq cordes, sous ce titre : *Der Violen Cyther mit vyf snaaren, en niewe sorte melodieuse inventie, twe naturen hebbende, vier parthyen spelende, licht te leeren, half violen, half cyther*, etc. Arnheim, J. Janssen, 1612, in-4°.

**VROYE** (Théodore-Joseph DE), chanoine titulaire de la cathédrale de Liége et directeur général de la musique religieuse dans ce diocèse, est né le 19 août 1804, à Villers-la-Ville, dans le Brabant (Belgique). Il a fait ses études au collége de Nivelles, où la musique lui a été enseignée par un bon maître nommé *Lebrun*. Entré au séminaire de Malines en 1823, il en sortit à la suite de difficultés relatives au collége philosophique de Louvain, et passa au séminaire de Liége, où il fut ordonné prêtre, en 1828. Après deux ans de vicariat, il devint curé de Saint-Christophe, à Liége, fut élu chanoine en 1833, grand chantre de la cathédrale dans la même année, puis examinateur synodal et président de plusieurs sociétés savantes. M. le chanoine De Vroye est aussi membre correspondant de la commission royale des monuments de Belgique. La musique religieuse, sous toutes ses formes, a été l'objet principal des études et des travaux de ce savant ecclésiastique : le plain-chant, en particulier, a fixé son attention. Son système d'amélioration de ce chant a de l'analogie avec celui de l'auteur de cette Biographie, et, seul en Belgique, M. le chanoine De Vroye est parvenu à obtenir l'unité du chant dans son diocèse. Auteur de nombreuses recherches sur les types mélodiques du chant romain, il a constaté l'existence de ces types primordiaux. Au moment où cette notice est écrite, il prépare la publication d'un livre sur ce sujet important. M. De Vroye a publié de nombreux morceaux de critique aussi remarquables par la solidité de l'érudition, que par le mérite de la forme et l'exquise politesse de l'écrivain. Parmi ses publications, on remarque : 1° *Le Vesperal*, dont la première édition a paru à Liége, Kersten, 1829. 2° Le *Graduel*, qui fut publié pour la première fois, dans la même ville, en 1831. Postérieurement, dix éditions de cha-

(1) M. E. de Coussemaker a publié dans ses *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (Paris, Techner, 1843, in-8°, p. 158 et suiv.), le passage de ces chroniques relatif à la mort de De Voz, ainsi que l'épitaphe de celui-ci, et le fragment d'une complainte, qui lui avaient été communiqués par M. Arthur Dinaux.

cun de ces livres ont été épuisés. 3° *Traité du plain-chant à l'usage des séminaires ;* Liége, Kersten, 1839. 4° *Manuale Cantorum ;* ibid., 1849. 5° *Processionale ;* ibid., 1849. Quatre éditions de ce livre ont été publiées. 6° *Rituale romanum ;* ibid, 1862.

Non moins zélé pour la musique d'église que pour le plain-chant, M. le chanoine De Vroye s'est attaché à la propager et à en perfectionner l'exécution. La maîtrise de la cathédrale de Liége, qui seule existe encore en Belgique, est placée sous sa direction et lui fournit une partie des voix nécessaires pour faire entendre dans son église les plus belles œuvres des diverses écoles. Le chœur, dans les occasions solennelles, est composé de cinquante voix, et le nombre total des exécutants est de plus de cent (1).

**VROLIK** (Guillaume), étudiant en médecine à l'Université d'Utrecht, a soutenu, pour obtenir le doctorat, le 26 mars 1821, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *Commentatio de auditus organo cum hominis, tum animalium ;* Trajecti ad Rhenum. Paddenberg, 1822, in-8° de 96 pages, avec une planche.

**VULPIAN** (Alphonse), avocat et auteur dramatique, est mort à Paris, à l'âge de trente-quatre ans, le 14 octobre 1829. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Code des théâtres, ou Manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs et actionnaires des spectacles, des auteurs et artistes dramatiques,* etc. Paris, Warée aîné, 1829, in-8°.

**VULPIUS** (Melchior), compositeur de musique d'église, naquit à Wasungen, dans le canton d'Henneberg, vers 1560. En 1600, il devint *cantor* à Weimar, et occupa ce poste jusqu'à l'époque de sa mort, arrivée en 1616. Les compositions connues de Vulpius sont : 1° *Cantionum sacrarum cum 6, 7, 8 vocibus,* etc.. Iéna, 1602, in-4°. 2° *Cantiones sacræ* 5, 6 et 8 vocum, part. I, Iéna, 1603, in-4°. 3° *Idem,* part. II, *ibid.*, 1604, in-4°. Les deux parties ont été réunies dans une édition publiée en 1611, à Iéna. 4° *Kirchengesænge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer mit vier und fünff Stimmen* (Chorals et cantiques spirituels de Luther et autres à 4 et 5 voix); Leipsick, 1604, in-4°. 5° *Canticum beatissimæ Virginis Mariæ 4, 5, 6 et pluribus voc.*; Iéna, 1605, in-4°. 6° *Lateinische Hochzeit Stücke* (Épithalames latins à plusieurs voix); 1608, in-fol. 7° *Opusculum novum selectissimarum cantionum sacrarum 4, 5, 6 et 8 voc.* Erfurt, 1610, in-4°. 8° *Erster Theil der sonntæglichen Evangelischen Sprüche von 4 Stimmen* (Première partie de passages des Évangiles des dimanches à 4 voix). Erfurt, 1619, avec une préface datée de 1612. La deuxième partie a paru en 1620, et la troisième en 1621, dans la même ville. Ces dernières parties ne furent mises au jour qu'après la mort de l'auteur. Vulpius est aussi connu comme éditeur de la traduction allemande du *Compendiolum musicæ* d'Henri Faber, par Jean Gothard, à laquelle il a ajouté un petit traité des modes et qu'il a publiée sous ce titre : *Musicæ compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri : pro tyronibus hujus artis ad majorum discentium commoditatem aliquantulum variatum ac dispositum, cum facili brevique de modis tractatu. Septimæ huic editioni correctiori accessit doctrina : 1° de intervallis, 2° de terminis italicis apud musicos recentiores usitatissimis, ex Syntagmate Musico Michaelis Prætorii excerptis.* Iéna, 1610. Les éditions de Leipsick, 1614, in-8°; de Halle, 1620, in-8°; de Leipsick, 1624, in-8°; de Iéna, 1636, in-8°, et d'Erfurt, 1665, in-8°, ne sont que des copies de celle-là.

**VUONNEGGER** (Jean-Litavie), habitant de Fribourg en Brisgau, fut ami de Glaréan, dont il a abrégé le *Dodecachordon* dans un petit ouvrage intitulé : *Musicæ Epitome ex Glareani dodechacordo, una cum quinque vocum melodiis super ejusdem Glareani panegyrico de helveticarum XIII urbium laudibus, per Manfredum Barbarinum coregiensem.* Bâle, 1559, in-8° obl. L'ouvrage est divisé en deux parties : la première traite des tons du plain-chant, en 105 pages ; la deuxième, intitulée *Mensuralis musices ex Glareani dodecachordo compendium,* commence à la page 105 et finit à la page 150. L'avertissement, daté de Fribourg en Brisgau, février 1559, dit que le véritable auteur de cet abrégé est Vuonnegger : il est très-bien fait. On trouve, dans la bibliothèque de Strasbourg, un exemplaire du même ouvrage, différent pour les dates de l'édition ci-dessus, quoique semblable pour tout le reste : l'avertissement est daté : *Anno D.* 1556, et l'année de l'impression : *Basileæ, per Henricum Petri, mense martio anno* 1557. Il est vraisemblable que les exemplaires qui ont la date de 1559, sont de l'édition de 1557, avec un autre frontispice. Brossard dit, dans ses notes manuscrites, déposées à la Bibliothèque impériale de Paris, que

(1) Je suis redevable à M. Van Elewyck des éléments de cette notice.

dans cette même année 1557, on imprima une traduction allemande de cet abrégé. Cette traduction, si elle existe, n'a été connue d'aucun bibliographe.

**VUYLAERT, VUILAERT** ou **VILAERT**. *Voyez* **WILLAERT** (Adrien).

**VYRE** (Jean), organiste et facteur d'orgues à Bruges, au quatorzième siècle, est cité dans le registre n° 13075 de la Chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique, comme *Maistre des orgues*. Il lui est fait un payement en 1387, *pour porter unes orgues par forche* (force) *de gens, tant par l'eauwe* (l'eau) *comme par terre, de Bruges à Arras*, par ordre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne.

# W

**WACH** (Charles-Godefroid-Guillaume), contrebassiste distingué, né à Lœhan, dans la Lusace supérieure, le 16 septembre 1756, fit ses premières études musicales et littéraires dans l'école de ce lieu, et apprit à jouer du piano, du violon et de la flûte ; puis il alla suivre un cours de droit à l'université de Leipsick, en 1777. Lorsque ce cours fut achevé, Wach résolut de s'adonner exclusivement à la musique, et se livra particulièrement à l'étude du violoncelle et de la contrebasse. Il acquit une habileté remarquable sur ce dernier instrument et fut employé, pour le jouer, dans les églises, au théâtre et au grand concert de Leipsick. En 1804, il voyagea en Hollande, où on lui offrit une place de première contrebasse de la société *Felix Meritis*, qu'il n'accepta pas. En 1805, il brilla dans quelques concerts à Berlin, puis retourna à Leipsick, où il est mort le 28 janvier 1833. Wach a arrangé en quintettes, sextuors, etc., plusieurs opéras, entre autres *Le Prisonnier*, de Della Maria, et *La Famille suisse*, de Weigl; *Les Sept Paroles de Jésus-Christ*, de Haydn, etc.

**WACHSMANN** (Jean-Jacques), directeur de musique de l'église principale, du séminaire et de la société de chant de Magdebourg, né en 1791, s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Choralmelodie zum Magdeburg. Gesangbuch* (Mélodies chorales pour le livre de chant de Magdebourg). Magdebourg 1821-1822, Heinrichshofen, in-4°. 2° *Praktische Singschule oder Anweisung für Lehrer und Schüler, welche sich selbst in Gesang unterrichten wollen* (École pratique de chant, ou instruction pour les professeurs et pour les élèves qui veulent s'instruire eux-mêmes). 1re, 2me et 3me livraisons. Magdebourg, Heinrichshofen, in-4°. 3° *Gesangfibel für elementar Klassen* (A B C du chant, pour les classes élémentaires), Magdebourg, Heinrichshofen, 1822, grand in-8°. 4° *Gesangfibel in Ziffern* (Premiers exercices de chant en chiffres); *ibid.*, 1827, in-8°. 5° *Altargesænge* (Chant de l'autel); *ibid.*, 1828, in-8°. 6° *Elementarschule für Piano forte* (Méthode élémentaire pour le piano); *ibid.*, 1838. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1841. 7° *Quatre Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano; *ibid.*, 1836. 8° *Vier stimmige Schulgesange* (Méthode de chant à 4 voix); *ibid.*, 1840.

**WACHTER** (Jean-Michel), voyez **WÆCHTER.**

**WACHTER** (Ulrich Benjamin), professeur de musique à Saint-Gall (Suisse), aujourd'hui vivant (1865), est auteur d'un livre qui a pour titre *Ausführliche theoretische Einleitung in die Gesang und Instrumentalmusik* (Introduction théorique et analytique à la musique vocale et instrumentale) ; Saint-Gall, chez l'auteur, 1831.

**WACKENRODER** (Guillaume-Henri), amateur des arts et jeune homme distingué par les qualités de l'esprit, né à Berlin en 1772, mourut, à Hambourg, à la fleur de l'âge, le 13 février 1798. Il était référendaire de la chambre de justice à Berlin. Il avait fourni au poëte Tierk (voyez ce nom) la deuxième partie du livre de celui-ci, intitulé *Phantasie über die Kunst* (Fantaisie sur l'art), qui concerne spécialement la musique.

**WACKENTHALER** (Joseph), organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, est né à Schlestadt, le 20 novembre 1795. Son père, organiste de l'église principale de cette ville, cultiva les heureuses dispositions pour la musique de son fils aîné, sans lui faire négliger toutefois les études littéraires. Joseph Wackenthaler partagea tous les premiers prix du collége de sa ville natale avec les élèves les plus distingués. A l'époque où il termina ses études, il eut d'abord le dessein d'entrer dans les ordres; mais sa vocation, plus décidée pour la culture de la musique religieuse, le fit renoncer à ce projet. Son talent de pianiste et le succès de ses premières compositions le firent appeler à Strasbourg, en 1819, pour succéder à Spindler, qui avait été un de ses maîtres de composition. Dans ce poste important, Wackenthaler écrivit plusieurs messes à grand orchestre et tous les motets qui furent exécutés dans cette cathédrale. En 1833, la place d'organiste de cette église ayant été réunie à celle de maître de

chapelle, l'artiste, objet de cette notice, y donna de nouvelles preuves de l'étendue de ses connaissances et de son habileté, en jouant le noble instrument dans la manière de J.-S. Bach et des autres grands organistes allemands. M. Wackenthaler a composé un grand nombre de pièces d'orgue d'un style sévère qui se sont répandues dans toute l'Alsace. On lui doit aussi un traité du plain-chant et un traité d'accompagnement de ce chant qui ont reçu l'approbation des autorités compétentes. Enfin, il a revu avec soin les nouvelles éditions du Vespéral et du Graduel de son diocèse, et les a purgées des fautes nombreuses qui se faisaient remarquer dans les anciennes éditions.

Un fils de cet artiste, *Xavier Wackenthaler*, fut organiste à Paris et professeur d'orgue à l'école de musique religieuse dirigée par Niedermeyer (voyez ce nom). Il est mort à Strasbourg, le 11 octobre 1856, à l'âge de 33 ans.

**WADE** (Richard), amateur de musique et claveciniste, vivait à Londres vers 1730. Il est auteur d'un ouvrage publié sous le voile de l'anonyme, et qui a pour titre : *The Harpsichord illustrated and improv'd wherein is shewn the italian manner of fingering, with suites of lessons for beginners, and those who have already proficients on that instrument and the organ. With rules for attaining to play à Thorough-Bass, also with rules for tuning the Harpsichord* or *spinnet* (Le clavecin expliqué et perfectionné, où est exposée la manière italienne de doigter, avec des suites de leçons pour les commençants et pour ceux qui ont déjà acquis de l'habileté sur cet instrument et sur l'orgue. Suivi de règles pour apprendre à accompagner la basse continue, et de règles pour accorder le clavecin ou l'épinette). Londres (sans date), in-4°. Le professeur Jousse (voyez ce nom) possédait un exemplaire de cet ouvrage, avec un envoi signé du nom de *Richard Wade*.

**WÆCHTER** (Jean-Michel), chanteur de la cour de Saxe, à Dresde, est né, le 2 mars 1796, à Nappersdorf en Autriche. Après avoir fait ses études musicales à Vienne, il y commença sa carrière théâtrale, comme baryton, en 1816, et ses débuts furent heureux. Deux ans après, il entreprit des voyages en Allemagne, et chanta avec succès sur les principaux théâtres. En 1824, il fut engagé de nouveau pour l'Opéra de la cour impériale; il y resta jusqu'en 1827, époque où il accepta la place qu'il occupa ensuite à la cour du roi de Saxe. Il s'y trouvait encore au commencement de 1840. Il est mort à Dresde, le 26 mai 1853. La femme de cet artiste, née *Thérèse Wittmann*, vit le jour à Vienne, le 31 août 1802. Elle accompagna son mari à Dresde et fut attachée à l'Opéra de cette ville, en qualité de cantatrice.

**WÆLDER** (G.), organiste à Augsbourg, en 1844, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Generalbasslehre in Verbindung der Grundenfænge des Præludirens und Modulirens* (Science de l'harmonie dans ses rapports avec l'art de préluder et de moduler) ; Augsbourg, Bœhm.

**WAELRANT** (Hubert), né à Anvers, en 1517, fut un des musiciens distingués du seizième siècle. L'incertitude sur le lieu de sa naissance dans laquelle j'étais, lorsque j'ai publié la première édition de la *Biographie des musiciens*, provenait de ce que le neuvième livre de motets à cinq et six voix, publié par P. Phalèse, porte au frontispice ces mots : *Liber nonus cantionum sacrarum vulgo moletta vocant, quinque et sex vocum a D. Huberto Waelrant At.*, etc. Ces lettres *At.*, me paraissent signifier ou *Athumensis* (d'Ath) ou *Atrebatensis* (d'Arras); mais vraisemblablement il devait y avoir un trait sur l'*a*, en abrégé *Ant.*, c'est-à-dire *Antverpiensis*, car M. de Burbure a acquis la preuve, par des pièces authentiques, que Waelrant était d'Anvers. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que ce musicien alla, dans sa jeunesse, à Venise, étudier sous la direction de son compatriote Adrien Willaert, et qu'il publia ses premières compositions dans cette ville. Il était vraisemblablement de retour en Belgique avant 1547 ; car il existe une tradition d'après laquelle il aurait établi une école de musique à Anvers, vers cette année, et y aurait enseigné la solmisation par la gamme de sept notes, au moyen des sept syllabes *bo, cé, di, ga, lo, ma, ni*, abandonnant ainsi la méthode des muances, alors généralement en usage (voyez Anselme de Flandre, De Putte (Henri), Calwitz, Urena (Pierre de), Caramuel de Lobkowitz, Hitzler (Daniel), Lemaire, Gibel (Othon), Buttstedt et Mattheson). La méthode attribuée à Waelrant fut appelée *bocédisation*. Waelrant établit aussi, à Anvers, un commerce de musique en société avec Jean Laet. Le plus ancien ouvrage produit par cette association est un recueil composé par Waelrant et qui a pour titre : *Le premier livre de chansons françoises et italiennes à cinque voix, nouvellement composées par*, etc. En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet,

1558, in-4° obl. Ce musicien distingué a été l'éditeur de plusieurs recueils de chansons et de motets, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Jardin musiqual, contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellens en l'art de musique, ensemble le blason du beau et laid tetin, propices tant à la voix comme aux instrumens. Le premier livre*. En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet (sans date), in-4° obl. Ce recueil renferme quelques morceaux composés par l'éditeur. Waelrant mourut à Anvers, le 19 novembre 1595, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et fut inhumé dans l'église cathédrale. On ne connaît de la composition de cet artiste que les ouvrages suivants : 1° *Liber nonus cantionum sacrarum vulgo motetta vocant, quinque et sex vocum, a D. Huberto Waelrant At.* Lovanii apud Petrum Phalesium, 1557, in-4°. 2° *Madrigali et Canzoni francesi a 5 voci*. Anvers, Tilman Susato, 1558, in-4° obl. 3° *Canzoni alla napoletana a 5 et 4 voci*. Venise, 1565, in-4°. Cette édition est la deuxième ; j'ignore la date de la première. On trouve aussi des pièces de sa composition dans les recueils suivants : 4° *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Uberto Waelrant et data in luce*. Anvers, Waelrant et Jean Laet, 1565, in-4° oblong. Des exemplaires de cette édition ont un frontispice qui porte l'indication de Venise et la même date. Une autre édition a été donnée à Anvers par Pierre Phalèse, en 1585, et une troisième, en 1594. 5° *Canzoni scelti di diversi eccellentissimi musici a 4 voci*. Anvers, P. Phalèse, 1587, in-4° obl. On trouve des compositions de Waelrant dans les recueils intitulés : 1° *Madrigali et Canzoni francesi a 5 voci*. Anversa, per Tilmano Susato, 1558, in-4° obl. 2° *Canzoni alla Napoletana a 5 et 4 voci*. Venetiis (sic), 1565 (sans nom d'imprimeur), in-4°.

**WAET** (Jacques); *Voyez* **VAET** (Jacques).

**WAGENSEIL** (Jean-Christophe), docteur en droit, naquit à Nuremberg, le 26 novembre 1633, parcourut pendant six années l'Europe et une partie de l'Afrique, prit ses degrés à Orléans, en 1665, puis fut nommé professeur d'histoire et de droit à l'université d'Altdorf, et, en dernier lieu, bibliothécaire de cette Académie. Il mourut le 9 octobre 1708, à l'âge de soixante-quinze ans. On a de ce savant un livre intitulé : *De sacri Rom. Imperii libera civitate Noribergensi commentatio. Accedit de Germaniæ phonascorum* (maîtres chanteurs) *origine, præstantia, utilitate et institutis, sermone vernaculo liber. Altorfii Noricorum, Typis impensisque Jodoci Wilhelmi Kohlesii*, 1697, in-4° de 576 pages. La partie du livre relative aux maîtres chanteurs allemands comprend pages 433 à 576. On y trouve, dans un appendice de 8 pages, des mélodies de chants des célèbres poëtes-musiciens du moyen âge, Henri Muhlings, Frauenlob, Louis Marner et Reyenbogen.

**WAGENSEIL** (Georges-Christophe), claveciniste et compositeur, naquit à Vienne, en 1688. Fux fut son maître de contrepoint : on ignore le nom de l'artiste qui lui apprit à jouer du clavecin. Il fut le maître de musique de l'impératrice Marie-Thérèse, qui lui accorda une pension de quinze cents florins dans sa vieillesse. Attaqué d'un rhumatisme goutteux qui avait presque paralysé l'usage de ses doigts, et déjà parvenu à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, il joua du clavecin devant l'historien de la musique Burney. Celui-ci assure, dans la relation de ses voyages, qu'on pouvait encore juger de son habileté d'autrefois. Wagenseil avait été, dans sa jeunesse, le compositeur à la mode pour le clavecin, et longtemps après, sa musique était encore recherchée. On se rappelle que Mozart, jouant, à Vienne, devant l'Empereur, en 1762, dit à cet artiste : *Monsieur, je vais jouer un de vos concertos : veuillez me tourner les pages.* Wagenseil mourut à l'âge de quatre-vingt-douze ans, vers la fin de 1779. Il s'était essayé au théâtre; car j'ai vu de lui un opéra intitulé *Siroe*, à Milan. On connaît aussi de sa composition *Gioas re di Giuda*. Un *Confitebor* à 4 voix, un *Salve regina* et un *Magnificat*, sont tout ce qu'on connaît de sa musique d'église. Ses œuvres de musique instrumentale imprimés sont : 1° *Suavis artificiose elaboratus concentus musicus continens 6 parthias selectas ad clavicembalum compositas*. Bamberg, 1740. 2° *Sei divertimenti di cembalo*, op. 1. Vienne. 3° Six *idem*, op. 2, *ibid*. 4° Six *idem*, op. 3, *ibid*. 5° Quatre symphonies pour le clavecin, avec 2 violons et basse, op. 4, *ibid*. 6° Deux divertissements pour clavecin, violon et basse, et un troisième pour 2 clavecins, op. 5, *ibid*. 7° Six sonates pour clavecin et violon, op. 6, à Paris. 8° Quatre symphonies pour le clavecin avec 2 violons et basse, op. 7, *ibid*. 9° Deux symphonies *idem*, op. 8, à Vienne. Wagenseil a laissé en manuscrit. 10° Trente symphonies pour la chambre

et l'orchestre. 11° Trente-six trios pour 2 violons et basse. 12° Vingt-sept concertos pour le clavecin. 13° Cinq suites de petites pièces pour le clavecin. Tous ces ouvrages se trouvaient chez Breitkopf, à Leipsick, au commencement du dix-neuvième siècle.

**WAGENSEIL** (CHRÉTIEN-JACQUES), licencié à Kaufbauern, en Souabe, né dans ce lieu le 23 novembre 1756, a été l'éditeur d'un recueil périodique intitulé : *Magazin von und für Schwaben*, etc. (Magasin de la Souabe et pour la Souabe, etc.). Memmingen, 1788. On y trouve quelques articles concernant la situation de la musique dans cette partie de l'Allemagne.

**WAGNER** (CHRISTOPHE), né à Weydenberg, près de Bayreuth, le 9 novembre 1615, composa les mélodies de quelques chants de l'église protestante, entre autres du cantique *So gebst du nun, mein Jesu*, etc., cité par Wetzel, dans son Histoire de cantiques, t. III, p. 351.

**WAGNER** (GOTHARD), bénédictin bavarois, naquit en 1679, à Erding, près d'Augsbourg, fit ses vœux à l'abbaye de Tegernsée, en 1700, et y mourut en 1739. Sa musique d'église a été estimée en Allemagne, particulièrement en Bavière. On a imprimé de sa composition : 1° *Der Marianische Schwan, vor seinem Tode, das Lob Maria Verkündigend, von ettliche und* 80 *Arien* (Le cygne de Marie chantant les louanges de la mère de Dieu avant sa mort, en quatre-vingt et quelques airs). Augsbourg, 1710, in-4°. Ce recueil fait beaucoup d'honneur à son auteur. 2° *Musikalischer Hof-Garten, der übergebenedeyten Himmels Kœnigin allzeit Jungfräuen und Mutter Gottes Mariæ, von* 100 *a canto oder Alto nebst B. C. gesetzeu Arien* (Jardin musical de cour, consistant en 100 airs pour soprano ou alto avec basse continue). Augsbourg, 1717, in-4°. 3° *Der Marianische Spring-Brunn in dem Musikalischen Hof-Garten der Jungfrauen und Mutter Gottes Maria in* 31 *Arien, a canto oder Alto solo* (La source d'eau vive dans le jardin musical de Marie, vierge et mère de Dieu, consistant en 31 airs pour soprano ou alto). Augsbourg, 1720, in-4°. 4° *Das Marianische Immelein, in sich haltend* 52 *Arien oder teutsche Motetten a Canto, Alto, Tenore e Basso solo, nebst Zugehœrigen Instrumenten* (La petite abeille de Marie, recueil de 52 airs ou motets allemands pour soprano, alto, ténor et basse solo, avec accompagnement d'instruments). Augsbourg, 1730, in-4°.

**WAGNER** (GEORGES-GODEFROID), né à Muhlberg, le 5 avril 1698, se livra dès sa jeunesse à l'étude du clavecin, du violon et de plusieurs autres instruments. Le séjour qu'il fit ensuite à Leipsick, pour y suivre les cours de l'université, lui fournit l'occasion d'entendre les bons violonistes qui s'y trouvaient, et surtout de former son goût, en assistant, pendant trois ans, à l'exécution des compositions de J. S. Bach. En 1726, Wagner fut appelé, à Plauen, en qualité de *cantor;* il occupait encore cette place en 1740. Il est mort à Plauen en 1759. Ce musicien distingué a laissé en manuscrit beaucoup de morceaux de musique d'église, des oratorios, des ouvertures pour l'orchestre, des concertos, trios et solos pour violon.

**WAGNER** (JEAN-JOACHIM), très-bon facteur d'orgues, vécut à Berlin au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages ont été : 1° L'orgue de l'église Sainte-Marie, à Berlin, composé de quarante jeux, trois claviers et six soufflets, construit en 1722. Longtemps après, Vogler a appliqué à cet instrument son système de simplification. 2° L'orgue de l'église de la garnison, composé de cinquante et un jeux, terminé en 1725. 3° L'orgue à deux claviers et pédale, composé de trente jeux, dans l'église paroissiale de Berlin, construit en 1730. 4° Celui du temple de Jérusalem, dans la même ville, de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, achevé en 1732. 5° L'orgue de l'église Saint-Georges, de Berlin, à deux claviers. 6° L'orgue de l'église Sainte-Marie, de quarante jeux, trois claviers, pédale, etc. 7° Plusieurs petits instruments de huit pieds, à un ou deux claviers.

**WAGNER** (JEAN-MICHEL), et son frère *Jean*, facteurs d'orgues et de clavecins renommés, vécurent à Schmiedtfeld, près de Henneberg, vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1770, ils construisirent dans la grande église d'Arnheim, en Hollande, un orgue composé de quarante-sept jeux, trois claviers, pédale et huit soufflets de dix pieds de longueur sur six de largeur. Cet instrument leur fut payé cent mille florins (?). Les clavecins des frères Wagner ont eu de la réputation.

**WAGNER** (CHRÉTIEN-SALOMON), né à Medingen, en 1754, et son frère aîné, Jean-Gottlob, furent facteurs d'instruments à Dresde, et travaillèrent ensemble jusqu'à la mort de Jean-Gottlob, en 1789. Chrétien-Salomon continua seul alors la fabrication des instruments. Il vivait, encore à Dresde en 1806. Les frères Wagner construisirent, en 1786, un instrument à trois claviers auquel ils donnèrent

le nom de *clavecin royal*. Le nombre de pianos et de clavecins sortis de leurs ateliers s'élève à plus de huit cents.

**WAGNER** (.....); on a sous ce nom un écrit intitulé : *Etwas von und über Musik* (Quelque chose concernant la musique). Francfort-sur-le-Mein, 1778, in-8° de douze feuilles.

**WAGNER** (Jean-Georges), professeur de philosophie à Würzbourg, né à Ulm, le 21 janvier 1775, et auteur de nombreux ouvrages remarquables par l'originalité des idées, concernant les diverses parties de la philosophie, a écrit aussi plusieurs bonnes dissertations sur l'esthétique musicale, sur le chant et sur les instruments, sur la modulation et sur la composition, dans les volumes 25e et 26e de la *Gazette musicale* de Leipsick.

**WAGNER** (Jacques-Charles), né à Darmstadt, le 22 février 1772, fut d'abord élève de Portmann, puis reçut des leçons de l'abbé Vogler, vers 1791. Admis en 1790 à la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, il y brilla comme virtuose sur le violon, depuis cette époque jusqu'en 1805. En 1808, il fit un voyage à Paris et s'y fit connaître comme musicien distingué. De retour à Darmstadt, il obtint la place de maître de concert de la cour, et quelques années après, le prince lui accorda le titre de maître de chapelle. Il mourut dans cette ville, le 25 novembre 1822, à l'âge de cinquante ans. Wagner a écrit pour le théâtre de Darmstadt : 1° *Pigmalion*, grand opéra en deux actes. 2° *Der Zahnartz* (Le Dentiste), opéra comique en un acte, représenté en 1810. 3° *Herodes von Bethleem*, en deux actes, dans la même année. 4° *Adonis*, monodrame. 5° *Nitétis*, grand opéra en trois actes, représenté en 1811. 6° *Chimène*, grand opéra en trois actes, représenté en 1821. 7° Plusieurs cantates dramatiques, en diverses circonstances, pour le service de la cour de Darmstadt. Wagner a publié de sa composition : 1° Première symphonie à grand orchestre; Darmstadt, chez l'auteur. 2° Deuxième *idem*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Ouverture à grand orchestre, n° 1 (en *ut*); n° 2 (en *re*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Ouverture pour *la Pucelle d'Orléans*, ibid. 5° *idem* pour le drame *Goetz de Berlichingen*, ibid. 6° Trois trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 1; Heilbronn, 1795. 7° Trois sonates pour piano et violon, op. 4; Brunswick. 8° Quarante duos pour deux cors, op. 5; Darmstadt, 1796. 9° Plusieurs thèmes variés pour piano. 10° Quelques petites compositions pour flûte et pour violon. Dans ses dernières années, Wagner s'occupa particulièrement de la théorie et de la critique de la musique. On a de lui un livre intitulé : *Handbuch zum Unterricht für die Tonkunst* (Manuel pour l'enseignement de la musique); Darmstadt, 1802. Il a fourni aussi quelques articles de critique à la *Gazette musicale* de Leipsick.

**WAGNER** (Ernest-David), directeur de musique et organiste à l'église de la Trinité à Berlin, est né le 18 février 1806, à Dramboarg (Poméranie). Une première instruction incomplète lui fut donnée par son père, pour le piano, et par son frère aîné pour le violon; puis il se livra seul à l'étude de plusieurs autres instruments. Dès l'âge de douze ans, il remplissait les fonctions d'organiste et de *cantor* dans les églises de quelques villages voisins. Destiné à l'état ecclésiastique, il dut interrompre ses études, à cause de la mort de ses parents et fut obligé d'accepter une place de précepteur, à l'âge de dix-huit ans. Quelque temps après, il entra au séminaire de Coslin. En 1827, on lui confia les places d'organiste et de professeur de la première école des filles à Neu-Stettin. Ce fut alors qu'il prit la résolution de suivre la carrière de musicien. Dans le but de perfectionner ses connaissances dans l'art, il écrivit au ministre des cultes pour solliciter son admission à l'Institut de musique religieuse de Berlin, et, comme preuve de sa capacité, il accompagna sa demande d'un morceau de sa composition pour piano et orchestre. Sa requête ayant été favorablement accueillie, il partit pour Berlin, en 1830, ayant déjà atteint l'âge de vingt-quatre ans. Son professeur d'orgue à l'Institut fut A.-W. Bach, et Killitschgy lui donna des leçons de piano. Plus tard, il fut aussi élève de l'Académie royale des beaux-arts et y reçut de Rungenhagen des leçons de théorie de la musique. Plusieurs de ses compositions furent exécutées aux séances publiques de l'Académie, depuis 1833 jusqu'en 1838, et des prix lui furent décernés. Ses études musicales étant terminées, Wagner obtint les places de directeur de musique et de *cantor* à l'église Saint-Matthieu de Berlin, et, le 1er avril 1848, il fut nommé organiste de l'église de la Trinité, en remplacement de Kühnau. En 1858, cet artiste estimable a obtenu le titre honorifique de directeur royal de musique. Dès 1857, il était membre de l'Académie de chant, pour laquelle il a écrit divers morceaux de musique religieuse. Au nombre de ses compositions, on remarque : 1° Le Psaume *Gott ist meine Zuversicht*,

pour des voix d'hommes, op. 1; Berlin, Bechtold et Hartje. 2° Deux motets *idem*, op. 6; Leipsick, Klemm. 3° Des *Lieder* à voix seule et pour des voix d'homme. 4° Des pièces de différents genres, en général faciles, pour le piano. 5° Préludes d'orgue pour quarante-huit mélodies chorales, op. 16; Berlin, Trautwein (Bahn). 6° *Choralbuch* (Livre choral) contenant les mélodies connues, arrangées pour piano; *ibid.*

**WAGNER** (Guillaume-Richard), musicien et poëte novateur, est né à Leipsick, le 22 mai 1813. Il n'était âgé que de dix mois lorsqu'il perdit son père, qui était greffier du tribunal. Sa mère ayant contracté un nouveau mariage avec l'acteur et peintre, Louis Geyer, qui bientôt après fut engagé au théâtre de Dresde, toute la famille alla se fixer dans cette ville. D'après le désir de son beau-père, Wagner était destiné à cultiver la peinture. Ce projet ne reçut pas son exécution, parce que Geyer mourut avant que l'enfant eût accompli sa septième année. A l'âge de neuf ans, il fut envoyé par sa mère à l'école de La Croix. Plus tard, il reçut quelques leçons de piano d'un précepteur qui lui expliquait *Cornelius Nepos*; mais l'indépendance de son caractère ne s'accommodant pas de l'éducation régulière qui lui était donnée, il rompit avec son maître et n'eut plus d'autre guide que lui-même. Passionné pour la poésie, il la cultiva avec zèle et se rendit à Leipsick, où il entra dans l'école de Nicolaï. Il s'y occupait d'une tragédie dont il avait conçu le plan, lorsque l'audition d'une symphonie de Beethoven fit sur lui une impression si profonde, qu'il prit dès lors la résolution d'être musicien. Entré à l'Université, il y suivit les cours de philosophie et d'esthétique, et dans le même temps il se livra à l'étude de l'harmonie et de la composition sous la direction de Weinlig, *cantor* de l'école Saint-Thomas. Le premier fruit de cette étude fut une ouverture qu'il écrivit et qui fut exécutée aux concerts du *Gewandhaus*. Elle fut suivie, après plusieurs autres travaux, d'une symphonie, qui fut également entendue avec quelque succès dans la même salle de concert, le 10 janvier 1833.

Les éléments de la suite de cette notice vont être tirés de la longue préface placée par Wagner en tête du recueil des poëmes de trois de ses opéras (1), et à laquelle il a donné le titre de *Communications à mes amis* (*Mittheilungen an meine Freunde*). Rien de plus curieux que ce morceau, dont l'étendue est de près de deux cents pages; car il ne nous fait pas seulement connaître les vues de l'artiste et l'histoire de ses œuvres, il nous révèle l'homme tout entier. Or, comme le dit Wagner lui-même, l'homme est inséparable de l'artiste. Il s'explique à ce sujet d'une manière catégorique dès la première page de ses révélations : « J'adresse, dit-il, ces communica-
» tions à mes amis; car je ne puis être com-
» pris que par ceux qui éprouvent le besoin et
» le désir de me comprendre, et ceux-là ne
» peuvent être que mes amis. Mais je ne puis
» considérer comme tels ceux qui disent m'ai-
» mer comme *artiste*, et qui croient devoir
» me refuser leur sympathie comme *homme*,
» parce qu'ils confondent le nom d'*homme*
» avec celui de *sujet*. Si la séparation de l'ar-
» tiste de l'homme est aussi dépourvue de bon
» sens que la séparation de l'âme d'avec le
» corps (!), il est certain que jamais artiste n'a
» pu être aimé, jamais son art n'a pu être
» compris, sans qu'il fût aimé (du moins
» involontairement) comme homme, et sans
» qu'on comprît à la fois ses œuvres et sa
» vie. »

Wagner avait atteint sa vingtième année, lorsqu'on exécuta sa symphonie à Leipsick : il n'entendit pas son œuvre, parce que le mauvais état de sa santé l'avait obligé de s'éloigner de cette ville pour aller chercher un climat plus doux à Würzbourg, près de son frère, professeur de chant et père de la cantatrice Johanna Wagner. Se trouvant dans une situation de santé meilleure, après une année de calme et de repos, Richard Wagner s'occupa de la recherche d'une position; il la trouva dans la place de directeur de musique au théâtre de Magdebourg, où il fut installé dans les derniers jours de 1834. Ainsi qu'il le dit lui-même, il ne connaissait jusqu'à cette époque que l'imitation du style des compositeurs renommés. L'*Obéron*, de Weber, et le *Vampire*, de Marschner, qu'on représentait alors à Leipsick, lui donnèrent l'idée d'un texte d'opéra intitulé *Les Fées*, qu'il tira d'une nouvelle de Gozzi : il le mit immédiatement en musique (1). Cette musique était l'écho des impressions qu'avaient produites sur lui les œuvres de Beethoven et de Weber. Bientôt désabusé sur son ouvrage, et placé sous l'empire de passions d'un autre genre, que ses relations de théâtre avaient attisées, il sentit ses idées se modifier et prendre

(1) Drei Operndichtungen nebst Mittheilungen an seine Freunde als Vorwort; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1852, 1 vol. pet. in-8°.

(1) Lobe donne un autre titre à cet ouvrage : il l'appelle *La femme comme serpent*.

des tendances plus individuelles. Ce fut alors qu'il conçut le plan d'un opéra intitulé *La Novice de Palerme*, qui fut représenté sur le théâtre de Magdebourg, le 29 mars 1836, et ne réussit pas. Le mécontentement qu'eut Wagner de la chute d'un ouvrage auquel il attachait alors de l'importance, lui fit abandonner sa place dans la même année (1). Au commencement de 1837, on le retrouve à Kœnigsberg, dans la position de chef d'orchestre du théâtre; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, il n'y resta que quelques mois. Lui-même garde le silence sur cette époque de sa vie, dans ses *Communications à ses amis*. J'ai tiré ce renseignement des journaux allemands de musique qui paraissaient alors. Autant qu'on peut comprendre son récit (page 45), c'est à la même époque que dut avoir lieu le mariage qu'il contracta *trop légèrement*, dit-il. Voici la traduction de ses paroles : « J'étais » amoureux; je me mariai par obstination, et » je rendis malheureux moi-même et autrui, » tourmenté par les ennuis de la vie domes- » tique pour laquelle je ne possédais pas le » nécessaire. C'est ainsi que je tombai dans » la misère, dont les effets tuent tant de » milliers d'individus. »

Engagé comme directeur de musique du théâtre de Riga, Wagner se rendit dans cette ville. Il y eut d'abord le projet de composer un opéra-comique dont il tira le sujet des *Mille et une Nuits* : il en écrivit les deux premières scènes; mais bientôt, dit Lobe, il vit avec effroi qu'il s'engageait dans une mauvaise voie, en imitant le style de la musique d'Auber, et il abandonna cette entreprise. Résolu de sortir de la malheureuse situation où il se trouvait et de se rendre à Paris, pour y écrire un grand opéra, il conçut le plan d'un ouvrage de ce genre, et en tira le sujet d'un roman de Bulwer. C'était *Rienzi, le dernier des tribuns*. Travaillant avec ardeur, il acheva dans l'été de 1839, le texte de cet ouvrage, ainsi que la musique des deux premiers actes. Ce fut alors que, poussé par le désespoir, *il rompit*, dit-il, *les rapports qui avaient existé jusqu'à ce moment*, et se mit en route directement de Riga pour Paris, sans posséder les ressources nécessaires pour un si long voyage. Le vaisseau sur lequel il s'était embarqué fut battu par la tempête et jeté sur les côtes de la Norwége. Ces rudes épreuves et la vue des contrées du Nord furent pour lui l'occasion d'une nouvelle inspiration : il en rapporta l'ébauche du *Vaisseau fantôme*. Arrivé à Boulogne, il y resta quatre semaines et y fit la connaissance de Meyerbeer, qui se montra pour lui plein de bienveillance et de générosité, et qui, après son arrivée à Paris, le présenta à M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra. En entrant dans la capitale de la France, Wagner ne possédait que l'ébauche d'un opéra et l'espoir d'un temps meilleur. « Je me fiais en la musique, dit-il; la musique, » langue universelle, et je la croyais propre à » remplir, entre la vie parisienne et ma per- » sonne, une lacune sur l'existence de laquelle » mon sentiment intérieur ne pouvait me » tromper » (Page 52 des *Communications à ses amis*.)

Le premier soin de Wagner fut de chercher des compatriotes qui pussent l'aider à sortir de sa position actuelle. M. Maurice Schlesinger, alors éditeur de musique et propriétaire de la *Gazette musicale*, fut celui qui lui rendit les services les plus utiles, en le chargeant de travaux dont le salaire suffisait aux besoins les plus pressants. Puis il le mit en relation avec les artistes et les littérateurs qui pouvaient l'aider à se faire connaître et à réaliser ses espérances en lui-même. Souvent aussi, M. Schlesinger essayait de le diriger par ses conseils. Tantôt il lui faisait composer des romances sur des paroles françaises, afin que son nom pénétrât dans les salons; mais les formes insolites de ces *mélodies* et les difficultés dont elles étaient remplies, à cause de l'ignorance absolue du compositeur dans l'art du chant, rebutèrent les chanteurs : pas un d'eux ne voulut se hasarder parmi les écueils de cette musique aussi étrangère aux habitudes de leur oreille qu'à celles de leur larynx. Plus tard, Schlesinger obtint de la société des concerts du Conservatoire la promesse qu'on essayerait une ouverture de son protégé, si l'effet répondait à ce qu'il annonçait. Sur cette assurance, Wagner se mit au travail, traça le plan d'une ouverture pour le *Faust* de Goethe, qui ne devait être que le premier morceau d'une grande symphonie sur le même sujet, et acheva rapidement cette œuvre. On en fit une répétition, qui parut une longue énigme aux exécutants. Après cette épreuve, il ne fut plus question du placement de l'ouverture dans le programme d'un concert. Schlesinger et les autres amis de Wagner avaient conçu le projet de lui faire écrire un opéra de genre mixte pour le théâtre de *la Renaissance*. A cette occasion, il se souvint de son ancien livret de *la Defense de l'amour* :

(1) Lobe mentionne aussi un opéra intitulé *la Défense d'amour*, que Wagner envoya alors à Berlin, et dont il ne put obtenir la représentation.

on en commença une traduction française, et on en confia l'arrangement à un littérateur connu par ses succès au théâtre ; mais celui-ci déclara bientôt que cette pièce n'avait aucune chance de réussite sur la scène française, et il n'en fut plus question.

Par une disposition d'esprit qui peut paraître fort bizarre au premier aspect, mais qui n'est qu'une conséquence naturelle de l'organisation de Wagner, il éprouvait peu de regrets de ces contre-temps. Il s'en rehaussait même à ses propres yeux : car il considérait comme indigne de lui de descendre des hauteurs auxquelles il aspirait pour les œuvres frivoles qu'on l'engageait à faire. S'il se prêtait en apparence aux conseils de ses amis, c'était dans le but de ne pas décourager leur bonne volonté. Pour lui, il ne voulait arriver qu'à l'Opéra, avec toute la puissance de son effet musical et les magnificences de son spectacle. La persuasion que là était sa place l'avait seule conduit à Paris. Ce qu'il avait vu à ce théâtre avait de beaucoup surpassé ce qu'il avait imaginé, et son désir de se produire sur cette vaste scène par un ouvrage sérieux en était devenu plus énergique. Il ne se dissimulait pas les difficultés qu'il devait rencontrer pour la réalisation de ses vœux : « Je » manquais absolument, dit-il, des qualités » personnelles qu'il eût fallu posséder. » A peine avais-je appris assez de français » pour me faire comprendre : cette langue » m'inspirait des dégoûts invincibles. Je ne » me sentais aucune inclinaison pour les ma- » nières françaises, mais je me flattais d'im- » poser les miennes. » Dans les premiers temps de son séjour à Paris, lorsqu'il assistait à une représentation de l'Opéra, ce qui, du reste, était assez rare, il éprouvait une sorte de vertige par l'effet des voix et de l'orchestre; mais, plus tard, il eut l'espoir, *la certitude même*, dit-il, qu'il emporterait la palme sur ses rivaux, lorsqu'un de ses ouvrages serait représenté sur cette scène magique.

Il y avait loin de là à l'arrangement de la musique d'un vaudeville pour un théâtre des boulevards : la misère obligea cependant l'auteur de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* à subir cette humiliation. Il n'en recueillit pas même le bénéfice ; car il se trouva, je ne sais comment, que cette musique ne put servir. Alors il ne resta plus à Wagner qu'une ressource offerte par Schlesinger, à savoir, d'arranger, pour le violon et pour le cornet à pistons, la musique des opéras nouveaux. Il dut grincer les dents en faisant ce travail. Le dégoût qu'il en éprouvait détermina le bienveillant propriétaire de la *Gazette musicale* à lui proposer d'écrire des morceaux de fantaisie pour ce journal ; morceaux que traduisait de l'allemand en français une plume exercée. Wagner réussit mieux dans cette entreprise que dans ce qu'il avait fait précédemment à Paris. Deux nouvelles composées par lui se font remarquer par l'intérêt du sujet et par l'originalité de la forme. La première est le pèlerinage d'un jeune compositeur à Vienne, pour y voir Beethoven; l'autre, un musicien étranger qui vient se faire connaître à Paris et qui meurt à la peine. Dans le premier de ces morceaux, Wagner avait pris pour sujet ses sentiments ; dans le second, sa personne même. Ces fantaisies furent lues avec intérêt.

Après deux années de séjour à Paris, passées en tentatives infructueuses, Wagner arriva enfin à la conviction que ses idées et les tendances de son goût n'y pouvaient réussir. Dès lors, une seule pensée le préoccupa : retourner en Allemagne et y faire représenter sur un grand théâtre, sur un *théâtre aulique*, suivant son expression, son *Rienzi*, qu'il avait achevé, et qui lui semblait alors la réalisation complète de l'idée qu'il poursuivait depuis sa première jeunesse. Il avait achevé aussi son poëme du *Hollandais volant* et s'était mis en relation avec son pays pour l'admission de ces ouvrages dans quelque grande capitale. La mauvaise fortune qui le poursuivait depuis longtemps vint à cesser tout à coup. Il reçut, à peu d'intervalle, des lettres de Dresde et de Berlin qui l'informaient de l'admission de *Rienzi* au théâtre de la première de ces villes et du *Hollandais volant* dans l'autre. Cependant une difficulté considérable l'arrêtait encore ; car pour s'éloigner de Paris et faire un long voyage, alors que les chemins de fer n'existaient pas, il fallait beaucoup d'argent, et Wagner n'en avait pas. Ce fut encore Schlesinger qui vint à son secours, en lui confiant l'arrangement de *la Reine de Chypre*, d'Halévy, pour le piano. Quelle que fût la répugnance du musicien-poëte pour des travaux de cette espèce, il accepta avec joie les propositions de l'éditeur, dans la vue d'une prompte délivrance de l'esclavage où Paris le retenait. Partir, arriver, entendre enfin ces productions qui avaient été le rêve de sa vie, telle était alors sa seule pensée : le reste n'était que le moyen. Une autre ressource plus immédiate qu'un long et fastidieux travail lui fut offerte dans le même temps par M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra. Cet administrateur avait

besoin d'un sujet de drame pour le confier à M. Dietsch, son protégé. On lui avait parlé du *Hollandais volant* de Wagner : une négociation fut engagée pour qu'il la cédât en échange de quelques centaines de francs, sous la condition qu'il conserverait la propriété de son œuvre en Allemagne et que le titre serait changé à Paris. C'est ce même sujet qui, traité par M. Paul Fouché sous le titre du *Vaisseau fantôme*, a été joué à l'Opéra avec la musique de M. Dietsch. Wagner était donc libre : une ère nouvelle s'offrait à lui ; le temps des humiliations était passé ; celui du triomphe était venu. C'est dans cette pensée consolante qu'il s'éloigna de Paris, au commencement de 1842, après trois années de séjour qui n'avaient été pour lui qu'une longue torture.

Au moment où Wagner s'éloignait de Paris, son esprit était préoccupé d'un nouvel ouvrage dans lequel, ses tendances continuant à se caractériser, il se proposait de rompre d'une manière absolue avec les formes du drame musical de l'époque actuelle, et de placer l'art dans des conditions différentes. Le sujet de cet ouvrage lui avait été donné par la légende populaire et par la chanson de *Tannhæuser*. Ce Tannhæuser, d'une famille noble de Franconie, était un de ces trouvères allemands qui brillèrent dans les douzième et treizième siècles sous le nom de *Minnesingers*, qu'on traduit par ceux de *troubadours* et de *trouvères*, mais qui, littéralement, signifie *chanteurs amoureux*, parce que le sujet de leurs poésies chantées était souvent l'amour. Tannhæuser était bon chevalier, suivant la vieille chanson allemande :

« Der Tannhæuser was ein Ritter gut »

Il cultivait avec un égal succès la poésie, la musique et fut un digne rival des Wolfram d'Eschenbach, de Walther de Vogelweide, de Rodolphe de Rothenbourg, d'Ulrich de Lichtenstein, en un mot des plus célèbres, si nous en jugeons par les seize chansons et ballades qui nous sont parvenues sous son nom. En 1207, Tannhæuser, ou Tannhauser, on, enfin, Tanhüser, reçut, comme tous les poëtes-chanteurs de l'Allemagne, une invitation du landgrave de Thuringe pour prendre part au mémorable tournoi poétique ouvert par ce prince à son château de Wartbourg, près d'Eisenach. Point ne manqua au rendez-vous le *Minnesinger*. C'est ici que commence le sujet de l'opéra de Wagner. Il paraît que le chevalier avait trouvé en son chemin un des rares manuscrits des métamorphoses d'Ovide, et qu'il s'était épris d'une véritable passion pour les allégories du paganisme, particulièrement pour les galanteries de Vénus. Il chanta avec enthousiasme les délices que l'on goûte dans un lieu mystérieux nommé la *Venusberg*. Un cri d'indignation s'échappa de toutes les bouches, lorsqu'on entendit faire l'éloge de l'amour sensuel, au lieu de cet amour si pur, si platonique, dont étaient épris la plupart des minnesingers, pour des beautés qui n'existaient que dans leur imagination. Déclaré indigne du prix, Tannhæuser s'éloigna le cœur ulcéré. Cependant, le remords finit par y pénétrer, et le poëte se rendit à Rome pour y confesser ses fautes, dont il espérait l'absolution ; mais elle lui fut refusée. Désespéré, furieux, et n'espérant de joie que dans ce qui avait causé sa perte, Tannhæuser voua de nouveau son culte à la fausse divinité qui l'avait égaré. Il mourut dans l'impénitence finale et tomba au pouvoir du démon. Telle est la légende dont Richard Wagner s'empara comme sujet d'un drame musical dans lequel il se proposait de réaliser ses vues finales concernant l'opéra. Cette légende et la chanson populaire lui étaient tombées sous la main à Paris. Se dirigeant vers Dresde, où l'attendait la mise en scène de son *Rienzi*, il suivit la vallée de la Thuringe et passa près du château de Wartbourg, dont l'aspect donna plus de force au projet qu'il avait conçu. Dès ce moment, il élabora le sujet de Tannhæuser, et caressa son imagination de l'espoir d'un beau succès. Son retour en Allemagne était alors l'espoir de son avenir, comme l'avait été, trois ans auparavant, son arrivée à Paris. « Je foulais de nouveau, dit-il, le sol de ma patriotique et chaleureuse Allemagne. »

Arrivé dans la capitale de la Saxe, Wagner eut à s'occuper des répétitions de *Rienzi*; il y trouva une satisfaction qu'il n'avait pas encore goûtée. L'intérêt que les chanteurs accordaient à son ouvrage, le zèle dont ils faisaient preuve dans l'étude de leurs rôles, et les éloges qu'ils lui décernaient, le remplissaient de joie. Enfin arriva le jour de la représentation, qui fut aussi celui du triomphe de l'artiste : le succès de l'opéra fut complet. Le public comprit-il ce qu'il applaudissait? Cela est au moins douteux, quoique les formes de la musique de *Rienzi* soient moins étrangères aux habitudes acquises que celles des autres ouvrages de Wagner. Beaucoup de personnes m'ont avoué, à Dresde, qu'il y avait eu pour elles un mouvement d'entraînement causé par l'étrangeté des déterminations de la pensée, qui leur avait paru annoncer un génie

créateur destiné à diriger l'art dans des voies nouvelles. Quoi qu'il en soit, cet heureux résultat eut, peu de jours après, des conséquences que l'artiste n'avait pas prévues et qui achevèrent la transformation de son existence, car le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle et lui accorda un traitement considérable. « Eh quoi, dit-il, moi, naguère isolé, » abandonné, sans feu ni lieu, je me trouvais » tout à coup aimé, admiré, contemplé même » avec étonnement ! De plus, par l'effet de ce » succès, je trouvais une base solide et durable de bien-être de mon existence dans ma » nomination, aussi inattendue que surprenante, de maître de la chapelle royale de » Saxe ! N'était-il pas naturel que je m'abandonnasse à de douces illusions, destinées » pourtant à être dissipées par un douloureux » réveil ? »

Tout le monde comprendra le sentiment exprimé dans ces phrases ; mais il est difficile d'accorder une raison bien saine à celui qui, après cette explosion conforme à la nature humaine, nous apprend qu'il eut une grande répugnance à accepter la position que la bonté du roi venait de lui accorder. Il y a sur cela deux pages d'incroyables divagations dans les *Communications* de M. Wagner *à ses amis* (pages 75 et 76). Quel que soit l'immense orgueil dans lequel se résume toute la personnalité de cet artiste, et dont les *Communications à ses amis* sont un monument si curieux, on a peine à se persuader la réalité de ses hésitations. Pour moi, je considère ces pages comme une préparation à des explications difficiles qui doivent venir plus loin sur certaines circonstances dans lesquelles l'auteur s'est trouvé. Quoi qu'il en soit, les amis auxquels il confia ses scrupules, dit-il, ne les comprirent pas. Plus sensés que lui, ils écartèrent ses objections et le décidèrent à accepter l'humiliation d'être heureux.

Le succès de *Rienzi* avait décidé la direction du théâtre de la cour de Dresde à mettre en scène le *Vaisseau fantastique*, appelé par Wagner *le Hollandais volant* (Der fliegende Hollander). L'ouvrage fut mis immédiatement à l'étude, bien que la composition du personnel chantant ne fût pas pour cet ouvrage ce que l'auteur aurait désiré. Le ténor chargé du rôle principal était, suivant lui, absolument insuffisant. Soit pour cette cause, ou pour toute autre, cette œuvre, à laquelle Wagner accordait ses prédilections, eut une chute complète, le 2 janvier 1843. Je n'ai pas besoin de dire que l'auteur ne vit dans cette chute qu'un défaut d'intelligence du public. Cependant ses amis les plus intimes n'essayèrent même pas de défendre son ouvrage ; ils crurent lui rendre un service plus utile en effaçant le souvenir de cette défaite par une reprise brillante de *Rienzi*. On se rappelle que des arrangements avaient été faits par le compositeur avec le théâtre royal de Berlin pour la représentation de ce même *Hollandais volant ;* mais, après la chute de cet ouvrage au théâtre de Dresde, Wagner avait peu d'espoir qu'on voulût encore le mettre en scène dans la capitale de la Prusse ; toutefois il y fut représenté deux fois au commencement de 1844. L'exécution en fut satisfaisante, mais l'ouvrage ne put se soutenir au répertoire, bien que plusieurs morceaux eussent été applaudis, car la salle fut presque déserte à la seconde représentation. La critique ne parla guère que de l'excentricité des formes de la musique, et le peu de sympathie qu'elle montra pour cette musique eut sans doute une fâcheuse influence sur le public. Au milieu des chagrins que lui causait l'insuccès de son opéra, une consolation vint pourtant trouver le poëte-musicien : ce fut une lettre de Spohr, par laquelle ce vieux maître informait Wagner qu'il avait donné des soins à l'exécution de son *Hollandais volant*, au théâtre de Cassel, et l'encourageait à persévérer dans la voie qu'il s'était tracée.

Wagner attachait tant d'importance à la conception de son ouvrage et croyait si fermement à son succès, que la chute le jeta, pendant quelque temps, dans le découragement. Ses projets de gloire par la transformation du drame musical se trouvaient tout à coup renversés. Diverses circonstances vinrent ajouter à sa disposition d'esprit actuelle. A Hambourg, *Rienzi* n'avait pas réussi ; des copies autographes de ses deux opéras avaient été envoyées par Wagner aux directeurs de théâtres de quelques grandes villes : la plupart lui furent retournées, sans qu'on eût même, dit-il, ouvert les paquets. Enfin, l'artiste se trouvait dans une de ces phases, trop fréquentes dans la carrière des arts, où la route à parcourir présente plus d'écueils que de sentiers fleuris. Le ciseau du statuaire, les pinceaux du peintre, la plume du poëte et du musicien sont souvent foulés aux pieds comme d'indignes instruments de supplice. Cependant il y a au cœur de celui qui a foi en sa mission un besoin de produire qui, bientôt, guérit les blessures de l'amour-propre et ramène l'artiste à l'art qui, tour à tour, est l'objet de son culte et de ses malédictions. *Le véritable artiste,* disait Mé-

lui, *n'est jamais entièrement satisfait, si ce n'est de l'ouvrage qu'il va faire.* Mais si l'homme d'élite s'avoue les imperfections de son œuvre et se consume en efforts pour les éviter à l'avenir, il ne veut pas que d'autres les aperçoivent, encore moins qu'elles deviennent l'objet de manifestations humiliantes. Cette disposition d'esprit n'était pas celle de Wagner, car il était satisfait de ce qu'il produisait. S'il éprouvait du découragement, la cause n'en était pas dans un aveu tacite des défauts de son ouvrage, mais bien dans la conviction, ou que l'exécution n'en avait pas mis les beautés en relief, ou que le public était inhabile à le comprendre. Ses *communications à ses amis* ne laissent aucun doute à cet égard. Çà et là il rencontrait quelque enthousiaste qui, par penchant pour la nouveauté des formes, quelle qu'elle fût, l'encourageait à persévérer dans sa voie : celui-là seul lui paraissait digne de l'entendre. « A Berlin, dit-» il, où j'étais absolument inconnu, je reçus » de deux personnes qui m'étaient étrangères » et que l'impression produite par le *Hollandais volant* avait amenées vers moi, la » première satisfaction complète qu'il m'eût » été donné de goûter, avec l'invitation de » continuer dans la direction particulière que » je m'étais tracée. Dès ce moment, je perdis » de plus en plus de vue le véritable public. » L'opinion de quelques hommes intelligents » prit chez moi la place de l'opinion de la » masse, qu'on ne peut jamais saisir, bien » qu'elle eût été l'objet de mes préoccupations » dans mes premiers essais, alors que mes » yeux n'étaient pas ouverts à la lumière. » L'intelligence de mon but me devint » de plus en plus lucide, et pour m'assurer » qu'elle serait partagée, je ne m'adressai » plus à cette masse qui n'avait aucun rapport avec moi, mais bien aux individualités » dont les dispositions et les sentiments » étaient analogues aux miens. Cette position » plus certaine, relativement à ceux qui devaient recevoir mes communications, exerça » désormais une influence très-importante sur » mon caractère d'artiste. »

Sorti enfin de l'accablement occasionné par la chute du *Hollandais volant*, Wagner voulut poursuivre sa mission de réformateur de l'opéra et revint à son sujet de *Tannhæuser*, dans la disposition d'esprit qu'il vient d'expliquer lui-même. La composition de cet ouvrage fut laborieuse et pénible; la santé de l'artiste en fut même altérée. Les médecins avaient jugé nécessaire qu'il allât aux bains de la Bohême et qu'il suspendît ses travaux : il s'y rendit en effet, mais il n'y suivit qu'à demi les prescriptions de la médecine ; car il y ébaucha le plan de son opéra *le Lohengrin*. De retour à Dresde, il fit commencer les répétitions de *Tannhæuser*. La direction du théâtre royal espérait beaucoup de cet opéra, et avait fait de grandes dépenses pour sa mise en scène. Les acteurs, le chœur et l'orchestre rivalisèrent de zèle, pour que l'exécution répondît à la pensée du poëte-musicien ; mais le résultat ne répondit pas aux espérances de succès qu'on avait conçues. Ici se trouve une des nombreuses contradictions qui remplissent la longue préface des œuvres dramatiques de Wagner. Il a dit tout à l'heure qu'il avait pris la résolution, en écrivant *Tannhæuser*, de ne plus s'occuper de l'effet à produire sur le public en masse et de ne chercher à satisfaire que quelques individualités dont les opinions sympathisaient avec les siennes : maintenant il avoue qu'il avait cru répondre, dans son ouvrage, aux tendances du goût de la population de Dresde ; mais le public fut complétement trompé dans son attente : il sortit de la représentation en témoignant son mécontentement, et l'ouvrage ne put être joué que deux fois. « Je fus, dit Wagner, accablé de ce revers et » ne pus me dissimuler l'isolement dans le-» quel je me trouvais. Le petit nombre d'amis » qui sympathisaient de cœur avec moi se sen-» taient eux-mêmes découragés par un vif » sentiment de ma pénible situation. Une se-» maine s'écoula avant que la deuxième re-» présentation pût être donnée, parce que des » changements et des coupures avaient paru » nécessaires pour rendre plus facile l'intelli-» gence de l'ouvrage. Cette semaine eut pour » moi le poids d'une vie tout entière. Ce ne » fut pas la vanité blessée qui me frappa au » cœur, mais l'anéantissement absolu de » toutes mes illusions. *Il devint évident pour » moi, qu'avec le Tannhæuser, je ne m'étais » révélé qu'au petit nombre de mes amis in-» times, et non au public à qui je m'adres-» sais involontairement par la représenta-» tion de l'ouvrage.* Il ne me parut pas pos-» sible de concilier cette contradiction. » Les coupures, les changements qui avaient été faits dans l'intervalle de la première représentation à la deuxième, n'avaient produit aucune amélioration dans l'impression que faisait l'opéra sur le public : il fallut renoncer à le faire entendre une troisième fois. C'est alors seulement que Wagner fit les réflexions qu'on vient de lire. Je suppose que mes lecteurs cou-

naissent déjà assez celui qui est l'objet de cette notice, pour être persuadés qu'il ne lui vint pas à l'esprit que, dans celte lutte prolongée avec le public, l'erreur pouvait être de son côté. Non : ce qu'il aurait fallu, c'eût été de lever le voile qui couvrait l'intelligence de la masse; mais comment l'espérer, placé comme il était en face de notre opéra actuel, sous l'empire de ses jouissances auditives et toutes sensuelles? Voilà, suivant l'auteur de *Tannhæuser*, où se trouvait toute la difficulté : pour lui, il était dans la bonne voie et créait le vrai, qui est le beau dramatique.

Nouvelle contradiction. Après avoir acquis la conviction de l'incapacité du public à comprendre et à goûter sa musique, il semble que Wagner va se renfermer dans ses fonctions de maître de chapelle et se borner à écrire pour le petit nombre de ses amis intimes et satisfaire aux lois de son organisation; mais non, un autre soin le préoccupe, à savoir, de faire représenter le *Tannhæuser* sur les théâtres des grandes villes de l'Allemagne. « Je fis, » dit-il, des démarches pour la propagation de » mon opéra et jetai particulièrement les re- » gards sur le théâtre de Berlin; mais je reçus » un refus formel de l'intendant des théâtres » royaux de Prusse. L'intendant général de la » musique de la cour paraissait mieux dis- » posé : par son intermédiaire, je fis solliciter » le roi pour qu'il voulût bien s'intéresser à » l'exécution de mon ouvrage et demandai la » permission de lui dédier la partition de » *Tannhæuser*. Par la réponse, on me dit que » le roi n'acceptait jamais de dédicace d'un » ouvrage sans le connaître; mais qu'attendu » les obstacles qui s'opposaient à l'exécution » de mon opéra sur le théâtre de Berlin, on » pourrait le faire entendre au roi, si j'arran- » geais quelques morceaux pour la musique » militaire, lesquels seraient joués à la pa- » rade. Je ne pouvais être plus profondément » humilié, ni reconnaître avec plus de certi- » tude quelle était ma véritable position. Dé- » sormais toute publicité d'art avait cessé » pour moi. »

Après ces aveux, c'est une chose curieuse de voir l'auteur si peu favorisé du *Hollandais volant* et de *Tannhæuser* expliquer comment, au moment où ses sentiments recevaient de si rudes atteintes, il se remit immédiatement à la composition du *Lohengrin*. Sa séparation d'avec le public et le sentiment de son isolement furent, dit-il, la cause de l'exaltation qu'il éprouva à se manifester à son entourage dans tout le développement de ses idées. Je passe la description qu'il fait du sujet de son nouvel opéra avec le langage amphigourique qui lui est familier. Près de trois années s'étaient écoulées entre la représentation du *Hollandais volant* et celle de *Tannhæuser*, car ce dernier opéra n'avait été joué pour la première fois que le 20 octobre 1845 : le *Lohengrin* ne fut terminé que dans les derniers jours de l'année 1847. L'ouvrage fut mis à l'étude au commencement de 1848; mais les événements qui survinrent bientôt après en empêchèrent la représentation.

La politique étant étrangère à ce livre, je crois devoir garder le silence sur la part que prit Wagner aux mouvements révolutionnaires dont Dresde fut le théâtre. Je me bornerai à dire qu'au moment de la réaction, cet artiste s'éloigna de la capitale de la Saxe et se réfugia à Zurich. Pendant les années 1849 et 1850, son nom ne retentit en Allemagne que par les essais tentés par Liszt sur le théâtre de Weimar, pour ramener l'attention publique sur les œuvres du musicien-poëte et pour en exalter la valeur. Une sorte d'agitation, causée par les représentations de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* à Weimar, ayant succédé à l'oubli dans lequel leur auteur était tombé depuis les événements de 1848, Wagner jugea le moment favorable pour la publication de divers écrits relatifs à son système de drame musical, et, dans le courant de l'année 1852, il fit paraître, à Leipsick, ses trois poëmes d'opéra (*Le Hollandais volant, Tannhæuser* et *Lohengrin*), précédés de la préface de près de deux cents pages, à laquelle il a donné le titre de *Communications à ses amis* (Mittheilungen an seine Freunde), et le livre où sont exposées ses doctrines sur l'art, sous le titre d'*Opéra et drame* (1). J'ai donné une analyse de ces ouvrages dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1852, n°s 23, 24, 25, 26, 28, 30, 32) et ne crois pas devoir la répéter ici, à cause de son étendue. De l'époque de la publication de ces écrits date la curiosité qui se manifesta en Allemagne pour les drâmes et musique de Wagner. Tout un parti s'était organisé en faveur de ces œuvres monstrueuses : il se composait d'une certaine jeunesse ardente en paroles, qui déjà figure parmi les vieillards impuissants, de journalistes circonvenus et endoctrinés et de révolutionnaires amateurs. Tout ceux-là firent tant de bruit autour des productions dramatiques de leur idole, que l'attention publique s'éveilla. Les directeurs de

(1) *Oper und Drama*, Leipsick, J. J. Weber, 1852, 3 petits volumes in-16.

théâtre virent que le moment était favorable pour faire des recettes avec ces choses autrefois délaignées, et *le Hollandais volant*, *Tannhæuser* et *Lohengrin* furent joués partout, particulièrement d'abord dans les villes de second ordre, où ces ouvrages eurent de nombreuses représentations. Quelques spectateurs admiraient de bonne foi cette musique qu'ils ne comprenaient pas; d'autres en éprouvaient beaucoup d'ennui; mais les Allemands sont admirables par leur patience à s'ennuyer dans leurs spectacles, sans quitter la place. On parlait beaucoup de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, cela suffisait pour que tout le monde voulût les connaître. Aujourd'hui la curiosité est satisfaite et l'indifférence est venue. Cette musique, qui devait être celle de *l'avenir* est déjà celle du *passé*.

Pendant le séjour de Wagner à Zurich, il avait conçu le plan d'une sorte d'opéra monstre, dont la représentation durerait plusieurs journées. Le sujet est pris dans les *Niebelungen*. Il en a formé trois drames complets, c'est-à-dire une trilogie dont les trois parties ont reçu de lui les noms de *Rheingold, la Jeunesse de Siegfried* et *la Mort de Siegfried*. *Rheingold* a été publié en partition pour le piano (1). Il paraît que l'entier achèvement de l'œuvre fut suspendu pendant quelque temps, car, dans l'intervalle, Wagner écrivit un drame de *Tristan et Iseult* qu'il a voulu faire mettre en scène dans plusieurs villes, notammant à Vienne et à Dresde; mais les chanteurs ont déclaré, dans ces deux capitales, que la musique de cet ouvrage est inexécutable. Je ne connais pas cette musique, mais j'ai lu le livret, où il n'y a ni conception véritablement dramatique, ni art de la scène, ni bon sens, et le pis, c'est que rien n'est plus ennuyeux. Une analyse de *la Jeunesse de Siegfried*, publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, par M. Paul Smith, a fait voir qu'il en est de même à l'égard de cette autre conception wagnerienne.

Le retentissement qu'avaient en Allemagne *Tannhæuser* et *Lohengrin* persuada à Wagner que le moment était venu pour lui de se faire connaître à Paris. Il y arriva, dans l'été de 1860, y trouva de zélés protecteurs dans l'aristocratie, et débuta avec adresse par des concerts, où il fit entendre quelques morceaux de ses drames que l'expérience lui avait signalés comme ceux qui avaient eu le meilleur accueil. Suivant l'usage à Paris, pour toute nouveauté dont on parle, ces concerts produisirent une certaine sensation, et il fut de mode parmi les femmes de se montrer favorable à une musique dont elles ne comprenaient pas une phrase. Grâce à cette espèce de succès et à une haute protection, l'administration de l'Opéra reçut l'ordre de mettre en scène *le Tannhæuser*, dont la première représentation fut donnée au mois de février 1861. Malheureusement pour Wagner, dont la rare intelligence et l'adresse ne peuvent être révoquées en doute, il en manqua cette fois; car il fit précéder la représentation de son ouvrage par la publication d'une lettre dans laquelle son orgueil colossal se montrait à découvert, et qui contenait toutes les impertinences contre les compositeurs les plus illustres dont il avait déjà rempli ses *Communications à ses amis*. Cette lettre révolta les artistes et les amateurs français; elle prépara les orages qui éclatèrent aux représentations de *Tannhæuser*. Rien de plus regrettable que ces scènes de scandale où les éclats de rire, les huées et les sifflets ne permirent pas d'entendre l'ouvrage; car le résultat en fut que Wagner a le droit de dire que sa musique a été condamnée sans être connue. Si le parti qui s'éleva contre elle avait été mieux avisé, il aurait laissé aller tranquillement quelques représentations, tout aurait été bientôt fini, car la profond ennui attaché à toutes les conceptions de Wagner en aurait bientôt amené l'oubli. Toutefois, le ridicule dont les Parisiens ont couvert son œuvre n'a pas été sans influence sur l'opinion générale, car on a remarqué, depuis 1861, un abaissement sensible dans le mouvement wagnerien en Allemagne.

Parti de Paris, il se rendit en Russie et donna, à Pétersbourg ainsi qu'à Moscou, des concerts qui eurent une sorte de succès populaire lequel, toutefois, ne fut pas de longue durée. Madame la grande-duchesse Hélène, protectrice généreuse des artistes, et dont le goût en musique est porté vers les tentatives d'innovations, accueillit avec sa bienveillance accoutumée l'auteur de *Tannhæuser*, et le combla de ses bienfaits; mais l'empereur et la cour se tinrent sur la réserve à son égard. De retour en Allemagne, Wagner a vécu quelque temps à Vienne, où il donna des concerts et obtint la mise à l'étude de son opéra *Tristan et Iseult*; mais après plusieurs mois d'efforts infructueux pour une bonne exécution, les chanteurs du théâtre de la Porta de Carinthia déclarèrent l'ouvrage inexécutable et refusèrent de le chanter. Wagner dut retirer

(1) A Mayence, chez les frères Schott.

sa partition. Le bruit s'est répandu récemment que le jeune roi de Bavière, plein d'admiration pour ses œuvres, l'a nommé son premier maître de chapelle, l'a logé dans un palais, lui a assuré des avantages dont aucun compositeur n'a joui jusqu'à ce jour, et, enfin, lui fait élever une statue dans *Ludwig-Strasse*, à Munich. Tout cela est plus facile que de faire arriver à la postérité la musique de *Lohengrin*, de *Tannhæuser* et du *Rheingold*.

Il est nécessaire de connaître le système de Wagner pour apprécier la valeur de ses œuvres : ce système ne peut être compris que par la lecture de ses écrits, dans leur ordre chronologique. Le premier a paru à Leipsick, en 1849, sous le titre *Art et révolution* (en allemand). Il s'y efforce d'établir, par des paradoxes insoutenables, ses opinions contre l'utilité de l'étude pour le développement des facultés de l'artiste. Dans l'année suivante, il publia, également à Leipsick, l'*Œuvre d'art de l'Avenir*. Il s'est défendu avec chaleur, à Paris, d'avoir eu la moindre part à l'expression *la musique de l'avenir*, dont ses partisans ont fait grand bruit et qui est devenue populaire : il n'avait cependant pu oublier cet écrit dans lequel il fut le premier à faire usage de cette désignation pour son œuvre propre. C'est dans ce même écrit qu'il pose les premières bases de ses théories, établies ensuite avec plus de développement dans son livre l'*Opéra et le Drame*, et enfin dans les *Communications à ses amis*, qui forment la préface de ses poëmes dramatiques. Quelle que soit son adresse à détourner le vrai sens des choses et des mots pour formuler sa doctrine de l'art, si toutefois cela peut s'appeler une doctrine, il n'a pas même en l'approbation des partisans les plus dévoués de ses drames musicaux, et tous l'ont considérée comme dérivant d'un point de vue faux. On lui a fait aussi le reproche, avec beaucoup de raison, d'avoir faussé, dans ses écrits, la vérité de l'histoire de la musique, pour donner à son système une apparence de base historique. Pour ne pas donner trop de développement à cette notice, déjà bien longue, je me bornerai à la citation de quelques-uns de ses principes.

« L'ouvrage d'art absolu, c'est-à-dire l'ouvrage qui n'est lié ni au lieu, ni au temps, » et qui n'est pas destiné à certains hommes, » dans de certaines circonstances, pour être » compris, seulement par eux, cet ouvrage » est un non-sens, une chimère qui ne peut » exister que dans des rêves esthétiques. » (*Communications à ses amis*, page 10.) »

Une première et inévitable conséquence de cette maxime, c'est que les œuvres considérées comme des modèles de beauté, de perfection, ne doivent avoir qu'une existence momentanée, transitionnelle. Elles n'ont de valeur qu'au moment de leur création, et seulement comme manifestation de la puissance d'invention de leur auteur. Plus tard, *elles sont moins que rien, et leur valeur n'est tout au plus que celle du papier* (keinen Pfifferling werth ist, und lœchtens als das Papier : *ibid*, p. 15). Cette conséquence du principe, c'est Wagner lui-même qui la tire, la développe en quinze pages dans un style boursouflé : il choisit le *Don Juan* de Mozart comme un exemple à l'appui de sa thèse. La conclusion est que le respect, l'admiration des artistes et des connaisseurs pour certaines œuvres du génie sont des liens qui garrottent notre intelligence et l'empêchent de comprendre les créations hardies de notre temps. L'existence même du génie qui a produit ces œuvres est combattue par Wagner : c'est pourquoi il lui substitue *L'esprit mécontent de ce qui existe*. Son tempérament se révolte contre la réalité de cette faculté exceptionnelle, dont certains individus seraient doués par l'*arbitraire de Dieu ou de la nature* (sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Lebengewürfen werden)! La faculté de conception et d'invention, dit-il, n'est que le développement de la force vitale accordée à tous, et qu'il appelle *faculté communiste*. Si cette force vitale n'arrive à son développement que par exception, c'est qu'elle se détériore et s'étiole sous l'influence de la discipline ou de l'éducation. Celui qui a le bonheur d'échapper à cette délétère influence conserve l'intégrité de sa force vitale, d'où résulte sa faculté de conception : celui-là seul est capable des plus grandes choses. Tel est M. Wagner.

On voit, par ce qui précède, que, pour se mettre au point de vue favorable à la conception du drame musical de Wagner, il faut rompre avec les notions du beau absolu, du génie qui le réalise, de ses monuments et de la théorie esthétique qu'on en aurait déduite. Supposons pour un instant que ces résultats sont obtenus, et voyons si l'auteur de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* atteint enfin sans obstacle le but vers lequel il se dirige. Hélas! non ; car s'il ne trouve pas en son chemin l'art du passé, il y rencontre celui du présent : *l'art de la mode*, comme il l'appelle ! Peut-être pensera-t-on que si cet art a des déterminaisons différentes de celles du passé, c'est qu'il s'est

trouvé des esprits mécontents qui ont fait de leur côté ce que Wagner fait du sien, et conséquemment qu'il doit y avoir sympathie entre eux? Mais, non : une différence radicale les sépare, ainsi qu'on va le voir. Les poëtes dramatiques et les compositeurs de l'époque actuelle, suivant l'opinion de Wagner, ont pour but unique l'art sensuel, c'est-à-dire qui vise à produire des sensations agréables, à plaire, à caresser les penchants de la multitude ignorante, tandis que lui songe à réformer cet art, sans se préoccuper du plaisir qu'y pourront prendre les gens de cour et la bourgeoisie. Cette différence de détermination provient de ce que la force vitale, qui se développe en faculté de conception, est composée de deux principes, dont un est masculin et l'autre féminin. Si le principe mâle domine dans le développement de la faculté de conception, on arrive à l'énergique, au grand, et l'on voit se produire *Rheingold*, *Lohengrin* et *Tannhæuser*. Mais par cela même que la conception est forte, elle reste obscure pour le vulgaire, et le temps seul peut initier celui-ci à l'intelligence de ses beautés vigoureuses. Si, au contraire, le principe féminin de la force vitale prend le dessus dans le développement de la faculté de conception, celle-ci n'arrive qu'au sensuel, aux émotions qui tiennent plus de la sensibilité (il veut dire du sentiment) que de l'intelligence, et l'on voit naître des compositions telles que *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* et *les Huguenots*, *la Muette de Portici* et *la Juive*. Ces productions, faisant une large part à la sensibilité, aux affections de la multitude, sont dans le domaine de la mode, et diffèrent essentiellement des créations wagnériennes.

Ainsi qu'on le voit, Wagner n'admet comme principe producteur des œuvres de l'art que l'intelligence, en d'autres termes, la faculté de conception, parce qu'il en est lui-même abondamment pourvu; quant à l'imagination, qui lui fait défaut, il n'en tient compte, bien qu'en son absence, l'*idée*, proprement dite, ne puisse se produire. Or, l'existence de l'art purement idéal de la musique, sans l'inspiration de l'idée, est une absurdité dont l'évidence est saisissante. Par l'intelligence, on parvient à la conception du plan de l'œuvre et on lui donne une forme déterminée, mais on ne peut créer l'idée qui se développe sous cette forme : celle-ci ne peut naître que de l'action simultanée du sentiment et de l'imagination. Si elle est véritablement belle, quel qu'en soit le caractère, elle sera saisie et sentie dans tous les temps, quoi qu'en dise l'auteur de *Tannhæuser*. Remarquons, d'ailleurs, qu'il y a une contradiction manifeste entre son affirmation que l'œuvre d'art n'est bonne que pour le temps où elle est faite, et sa prétention de travailler pour l'avenir. Ce qui ressort avec évidence de l'examen des théories de Wagner et de celui de ses partitions, c'est qu'il a eu conscience de sa force intellectuelle et de sa débilité sentimentale et imaginative. Toute son habileté, tous ses paradoxes n'ont eu pour objet que de dissimuler celle-ci.

**WAGNER** (Charles), pianiste et compositeur pour son instrument, né à Paris, le 11 octobre 1816, commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans. Admis au Conservatoire, le 21 août 1826, il y devint élève de Zimmerman, dont il avait reçu précédemment des leçons, et le premier prix de piano lui fut décerné au concours de 1827, à l'âge de douze ans. Toutefois il ne quitta pas cette école, car il étudia l'harmonie sous la direction de Dourlen, et obtint le second prix en 1830. Après huit années d'études au Conservatoire, il en sortit au mois de novembre 1834. Après s'être fait entendre avec succès dans les concerts, cet artiste s'est livré à l'enseignement et a publié environ vingt-cinq œuvres d'airs variés, de fantaisies et de mélanges pour le piano. En 1843, il s'est fixé à Mexico.

**WAGNER** (Johanna), aujourd'hui (1865) madame **JACHMANN**, cantatrice du théâtre royal de Berlin, est née le 13 octobre 1828, près de Hanovre, pendant un voyage de son père, Albert Wagner, autrefois professeur de chant à Würzbourg, et plus tard régisseur du théâtre royal de Berlin. Dès l'âge de cinq ans, elle joua un rôle d'enfant, dans *les Joueurs*, d'Iffland, au théâtre de Würzbourg. A dix ans, elle jouait des rôles de génie, au théâtre de féeries, alors en vogue. En 1841, mademoiselle Wagner eut son premier engagement au théâtre de la cour ducale de Bernbourg. Son premier rôle de quelque importance fut celui du page dans les *Huguenots*. Sa voix acquérant chaque jour plus d'ampleur, elle chanta ensuite la *Reine de Chypre* et le rôle d'*Elvire* dans *Don Juan*. Lorsque son oncle, Richard Wagner, eut été nommé maître de chapelle à Dresde, il la fit venir dans cette ville et obtint pour elle un engagement de trois ans, en 1844. De remarquables progrès se manifestèrent alors dans son talent dramatique, parce qu'elle prit madame Schrœder-Devrient pour modèle. Au commencement de 1846, elle fut envoyée à Paris par l'inten-

dance du théâtre royal, pour y prendre des leçons de chant de Manuel Garcia. Les conseils de ce maître et les occasions fréquentes qu'eut Johanna Wagner d'entendre les chanteurs du Théâtre Italien, mesdames Grisi, Persiani, l'excellent baryton Ronconi et Lablache, lui firent faire de rapides progrès. De retour à Dresde, dans l'automne de la même année, elle y fut accueillie avec beaucoup de faveur par le public. Au mois de mai 1849, elle alla donner des représentations à Hambourg, et y obtint de brillants succès. Ce fut alors qu'éclata, à Dresde, la révolution à laquelle son oncle prit part. Ne pouvant retourner dans cette capitale, où le théâtre était fermé, Johanna accepta un engagement à celui de Hambourg. Au printemps de 1850, elle alla donner des représentations au Théâtre royal de Berlin, où son succès eut tant d'éclat, qu'elle y fut immédiatement engagée à des conditions très-avantageuses. Elle y débuta, le 6 juin 1851, dans le rôle de *Fidès*, du *Prophète*. En 1853, elle obtint le titre de cantatrice de la cour, et dès ce moment elle fut considérée comme le plus beau talent dramatique de l'Allemagne. Le 2 mai 1859, elle a épousé le conseiller Jachmann, de Berlin; mais ce changement de position sociale ne lui a pas fait quitter la scène.

**WAGNER.** Plusieurs artistes de ce nom se sont fait connaître dans le domaine de la musique; mais les biographes allemands gardent le silence sur eux. Parmi ces musiciens, on remarque : 1° *Charles-Wilhelm-Louis Wagner*, *cantor* à Kirchrüsselbach (Bavière), auteur d'un livre choral (*Choral-Buch*) pour quatre voix d'homme, à l'usage des temples protestants de la Bavière, des séminaires d'instituteurs, des gymnases, des sociétés de chant, etc., publié avec la collaboration de J.-F. Buck, *cantor* de la ville de Bayreuth; Bayreuth, 1839, in-4°. 2° *François Wagner*, directeur de musique à Schleitz, auteur d'un recueil de huit chants à quatre voix (*Acht vierstimmige Gesænge*), à l'usage des sociétés de chant, des écoles et des séminaires; Schleitz, Richel, 1836, in-4°. 3° *Jacques Wagner*, professeur de musique à l'école des Ursulines d'Aix-la-Chapelle, auteur d'un recueil de chants chorals avec accompagnement d'orgue, intitulé *Der Jugend Morgentœne*; Aix-la-Chapelle, A. Mayer, 1833, in 4°. 4° *P.-J.-P. Wagner*, hautboïste distingué à Leipsick, vers 1825, auteur de plusieurs compositions pour son instrument, et particulièrement d'un *Andante et variations pour hautbois et orchestre*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Wilhelm Wagnar*, virtuose clarinettiste à Munich, vers 1830, voyagea en Italie, puis se rendit en Russie, dans l'année 1837, et se fixa à Pétersbourg, où il se trouvait encore en 1851. Il a publié des thèmes variés pour clarinette et orchestre, et deux œuvres de duos pour deux clarinettes. 6° *Augusta Wagner*, professeur de chant et compositeur de *Lieder* à Kiel, en 1840. On a publié sous son nom des *Lieder* à voix seule avec piano, op. 1, 3, 4 et 5; Kiel et Berlin. 7° *Jean Wagner*, joueur de *Zither* à Munich, a publié divers ouvrages de sa composition pour cet instrument; à Munich, chez Falter, 1842.

**WAISSELIUS** (Matthieu), luthiste du seizième siècle, né à Bartstein, en Prusse, a publié de sa composition pour le luth : 1° *Tabulatura continens insignes et selectissimas quoqua cantiones, quatuor, quinque et sex vocum, testudini aptatas, ut sunt : Præambula, phantasiæ, cautiones germanicæ, italicæ, gallicæ et latinæ, Passamesiæ Gagliardæ et Choreæ. Francofordiæ ad Viadrum* in officina Joannis Eichhorn, 1573, in-fol. 2° *Tabulatura, oder Lautenbuch allerley Künstlicher Præambula ausserlesener teutscher und polnischer Tæntze, Passamezen, etc., auff der Lauten zu schlagen* (Tablature ou livre de Luth contenant des préludes, danses allemandes et polonaises, passa-méses, etc.). Francfort-sur-l'Oder, 1592, in-fol.

**WALBERT** (Jean), né à Nuremberg, le 19 décembre 1661, étudia à Altdorf et à Jéna, et obtint, en 1692, les places de *cantor* et de professeur à Altdorf, puis fut appelé dans sa ville natale, en 1703, pour y occuper les mêmes emplois à l'école de Saint-Sébald. Il y mourut le 12 juin 1727. On a de lui une collection de cantiques pour la communion intitulée : *Gott geheiligter Christen Tafelmusik, ein Communion-Liederbuch*. Nuremberg, 1718. La préface de cet ouvrage a été écrite par le prédicateur Jean Wülfers.

**WALCH** (Albert-Georges), professeur et recteur du gymnase de Schleusingen, mort le 5 janvier 1822, est auteur d'une dissertation intitulée : *Ueber den religiœsen Gasang der Christen* (Sur le chant religieux du chrétien), Schleusingen, 1800, in-4° de 8 pages.

**WALCH** (Jean-Henri), d'abord musicien de chambre au service de la cour de Saxe-Gotha, fut ensuite directeur du chœur de cette chapelle. Le 1er mars 1846, il obtint sa pension de retraite avec le titre de maître de chapelle. Cet artiste de mérite est mort à Gotha, le 2 octobre 1855, à l'âge de 80 ans. Il a arrangé

en musique d'harmonie beaucoup de morceaux d'opéras modernes, et a publié plusieurs recueils de danses pour l'orchestre et pour divers instruments.

**WALCKIERS** (Eugène), flûtiste et compositeur, né à Avesne (Nord), en 1789, commença ses études musicales sous la direction d'un maître nommé *Marchand*, puis se rendit à Paris, où Tulou lui donna des leçons de son instrument: Reicha lui enseigna plus tard l'harmonie et la composition pratique. M. Walckiers a publié plus de cent œuvres pour son instrument avec accompagnement de piano et de quatuor, dont la plupart sur des fantaisies de thèmes d'opéras, de variations et des rondos; Paris, Brandus; Mayence, Schott. On connaît aussi de lui des concertinos et des quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle; *ibid.*, ainsi que plusieurs œuvres de duos pour deux flûtes, et des duos pour flûte et piano, en collaboration avec Kalkbrenner.

**WALD** (Samuel-Théophile), professeur de philosophie et docteur en théologie, naquit à Breslau, le 17 octobre 1760. Après avoir achevé ses études à Halle, il fut nommé professeur de littérature grecque à Kœnigsberg en 1786, inspecteur du séminaire de la même ville en 1791, et enfin, en 1796, conseiller et membre du consistoire à Thorn, où il mourut en 1828. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque une dissertation académique intitulée: *Historiæ artis musicæ Specimen primum;* Halle, 1781, in-4° de 24 pages. Je crois qu'il y a eu une deuxième édition de cet écrit en 1783. L'auteur y traite spécialement de la musique des Grecs.

**WALDECK** (François-Adam), né en 1743 à Fritzlar, près de Cassel, remplit pendant plusieurs années les fonctions de *cantor* et d'organiste de la cathédrale de Munster, et mourut en 1776, à l'âge de trente-trois ans. Il écrivit pour cette église des messes, des *Te Deum* et des motets, ainsi que des airs et des duos pour les drames et comédies représentés par les élèves du Gymnase. Il fit jouer dans cette ville deux opéras allemands de sa composition intitulés: 1° *Le Jour de noces;* 2° *La Barque verte.* On connaît sous son nom une symphonie pour l'orchestre, des quatuors pour violon, et plusieurs autres ouvrages qui n'ont point été imprimés.

**WALDENFELD** (Henri de), musicien à Brunswick, vers 1840, a fait imprimer dans cette ville une petite méthode de flûte, chez Spehr, éditeur de cette ville.

**WALDER** (Jean-Jacques), né en 1750, à Unterwetzikau, dans le canton de Zurich en Suisse, fit ses études musicales sous la direction d'Egli et de Schmidlin, à l'école de Zurich. Fixé dans cette ville, il y fit exécuter, en 1779, la cantate de sa composition intitulée *Der letzte Menschen* (Le Dernier Homme), qui fut reçue avec applaudissements. En 1788, il publia une instruction concernant l'art du chant, sous le titre: *Anleitung zur Singkunst.* La cinquième édition de cet ouvrage a paru à Zurich, chez Gessner, en 1820, grand in-8°. Walder a mis en musique à 3 ou 4 voix, avec accompagnement de piano, les cantiques du poëte suisse Zollikofer, qui ont eu un brillant succès. Ce recueil a pour titre: *Sammlung christlicher Gesænge zum Gebrauche bey der Hauslichen,* etc. Zurich, 1791, grand in-8°. Précédemment Walder avait aussi publié sa cantate du *Dernier Homme*, en partition pour le piano. Zurich, 1779, in-4°; et des chansons avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1780, grand in-4°. Cet artiste mourut en 1827, laissant en manuscrit plusieurs compositions.

**WALDHOER** (Mathias), professeur de musique au gymnase de Kempten (Bavière), mort au mois de juillet 1850, s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants: 1° *Theoretisch-Praktische Klavier-, Partitur-, Præludier- und Orgel-Schule, sowohl für Anfænger, als auch für schœn grübtere Clavier- und Orgelspieler* (Méthode théorique et pratique de piano, d'accompagnement, d'art de préluder et d'orgue, etc.). Kempten, Kœsel, 1826-1828, trois parties in-fol. 2° *Neue Volksgesang-Schule* oder *gründliche Anleitung den Gesang, sowohl in den œffentlichen Schulen, als auch beim Privat-Unterrichte,* etc. (Nouvelle École de chant populaire, ou Introduction au chant, tant pour les écoles publiques que pour l'enseignement privé, etc.). Kempten, Kœsel, in-4° de quatre-vingt-dix pages. On connaît aussi sous le nom de Waldhœr des variations faciles pour le piano sur l'air allemand: *Du, du liegst mir am Herzen*, ibid.

**WALDMANN** (Joseph), professeur de musique au Collége des jésuites à Fribourg, vers 1840, est auteur d'un livre intitulé: *Harmonik oder volstændige heuristische Darstellung der Harmonielehre und des Generalbasses* (Harmonique, ou tableau complet de la science de l'harmonie et de la basse continue). Fribourg, Herder, in-8°.

**WALDMULLER** (Ferdinand), pianiste, né en Autriche, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville et a reçu des leçons

de Charles Czerny. En 1840, il était professeur de piano à Brême; il fit ensuite un voyage à Paris, où il se trouvait, en 1846, sans y être remarqué. Il retourna ensuite à Vienne. On a, sous le nom de cet artiste, un grand nombre de fantaisies sur des thèmes d'opéras, de nocturnes, de tarentelles, d'études de salon et de rondeaux, qui ont paru à Vienne, chez Mechetti, Haslinger, Witzendorf et autres éditeurs.

**WALDNER** (P.), savant suédois, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle et publia, à Upsal, en 1734, une dissertation *De Septem Artibus liberalibus*. Il y traite de la musique dans le huitième paragraphe.

**WALE** (Gheerkin ou Gérard De), musicien belge sur qui l'on n'a pas de renseignements jusqu'à ce jour, mais qui, d'après le style d'un morceau qui se trouve dans le manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, n° 124, dut vivre vers le milieu du seizième siècle. Ce morceau est le motet à quatre voix *Dum penderet Petrus in Cruce*. M. de Coussemaker, qui a donné la description du manuscrit (1), a mis en partition la première partie de ce motet et l'a publiée (2), mais avec des fautes de tonalité (pages 27 et 30) et d'harmonie (p. 32).

**WALKER** (Jean). Sous ce nom, Forkel, copié par Gerber, Lichtenthal, Ch.-Ferd. Becker et autres, a cité des mémoires concernant diverses expériences sur le son qui appartiennent au mathématicien Jean Wallis. (*Voyez* ce nom).

**WALKER** (Jean), auteur d'un dictionnaire de la prononciation de la langue anglaise devenu célèbre et de plusieurs autres ouvrages estimés, naquit en 1732, dans un hameau de la paroisse de Friern-Barnet, fut quelque temps acteur, puis maître d'école, et mourut au mois de juillet 1807. Au nombre des livres qu'il a publiés, on trouve celui qui a pour titre : *The Melody of speaking delineated* (La mélodie du langage rendue sensible). Londres, Robinson, 1787, in-4°, dont la sixième édition parut en 1810, in-8°. Il en avait donné l'esquisse, dans une dissertation insérée, au mois de septembre 1787, dans le *Monthly Review*. Walker se propose dans cet ouvrage d'enseigner la déclamation par des signes visibles, comme ceux de la musique, et y donne des préceptes pour les modulations de la voix et l'expression des passions. (Voyez sur le même sujet les notices de *Josué Steele* et de *James Rush*.)

**WALKER** (Joseph-Cooper), littérateur, né à Dublin, au mois de novembre 1760, fit ses études à l'Université de cette ville, et occupa un emploi à la Trésorerie d'Irlande. Dès sa jeunesse il publia quelques essais littéraires qui le firent admettre, en 1785, au nombre des membres de l'Académie irlandaise. Ayant fait plus tard un voyage en Italie, il y obtint le titre d'académicien des Arcades de Rome. Le mauvais état de sa santé le conduisit en France dans l'espoir de s'y rétablir ; mais il mourut peu de temps après, à Saint-Valery, le 12 avril 1810, à l'âge de quarante-neuf ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, il en est un rempli d'intérêt, non-seulement pour l'histoire de la musique des Irlandais, mais pour celle des anciens peuples du Nord, en général; ce livre a pour titre : *Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with anecdotes and occasional observations on the Music of Ireland. Also, an historical and descriptive account of the musical instruments of the ancient Irish, and an appendix containing several biographical and other papers, with select irish Melodies* (Mémoires historiques des bardes irlandais, entremêlés d'anecdotes et d'observations concernant la musique de l'Irlande, et suivis d'une notice historique et descriptive des instruments de musique des anciens Irlandais, d'un appendice contenant des mémoires biographiques ou autres, et de mélodies irlandaises choisies). Dublin, de l'imprimerie de Luke White, et Londres, Payne, 1786, un volume in-4° de cent soixante-six pages, avec un appendice de cent vingt-quatre pages et des planches. L'appendice renferme : 1° Recherches concernant l'ancienne harpe irlandaise, par Édouard Ledwich, membre de la Société des antiquaires de Londres. 2° Lettre à Joseph-C. Walker sur le style de l'ancienne musique irlandaise, par le même. 3° Essai sur les accents poétiques et musicaux des Irlandais, par William Beauford, membre de la Société des antiquaires d'Irlande. 4° *Dissertazione del signor canonico Orazio Moccari (di Cortona), sopra un' antica statuetta di marmo rappresentante un suonator di cornomusa*, etc. Cette dissertation est extraite du septième volume des *Saggi di dissertazione accademiche, pubblicamente lette nella nobile Accademia etrusca dell' antichissima città di Cortona*. 5° Mémoires du barde Cormac-Comman, avec son portrait à l'âge de quatre-

(1) *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, pages 65-91.

(2) *Ibid.*, N° 11 des morceaux en partition.

vingt-trois ans, par Ralph Ouseley, de Limerick. 6° Mémoires du barde Turlough O'Carolan, par J.-C. Walker, déjà publiés en 1784. 7° Notice sur trois trompettes de bronze trouvées près de Cork. 8° Essai sur la construction et l'étendue de la harpe irlandaise, depuis son origine jusqu'aux temps modernes, par William Beauford. 9° Choix de mélodies irlandaises, contenant quinze morceaux.

**WALKER** (Eberhardt-Frédéric), facteur d'orgues à Kanstadt, dans le Wurtemberg, naquit dans cette petite ville vers le milieu du dix-huitième siècle, et apprit son art chez Fries, à Heilbronn. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église de la Garnison à Louisbourg, terminé en 1790. 2° L'orgue de l'église de Kanstadt, achevé en 1795.

**WALKER** (Eberhardt-Frédéric), fils du précédent, né à Kanstadt, est un des meilleurs facteurs d'orgues de l'Allemagne. Élève de son père, il travailla dans sa ville natale jusqu'en 1820, époque où il s'est fixé à Louisbourg. Incessamment occupé du soin de perfectionner les diverses parties de l'orgue, il en a amélioré le mécanisme en le simplifiant, et par de nouvelles formes données aux tuyaux de plusieurs jeux, en a singulièrement augmenté le timbre et l'intensité. C'est ainsi qu'il a donné, dans ses instruments, une excellente qualité à la flûte traversière, à la clarinette et au hautbois. Ses flûtes ouvertes de 32 pieds ont une égale puissance dans toute leur étendue, et jusque dans les notes les plus graves. Le premier grand instrument qui a rendu la réputation de M. Walker européenne est l'orgue de Saint-Paul, à Francfort-sur-le-Mein, composé de 74 jeux, dont deux 32 pieds ouvert et bouché, 5 claviers à la main, et pédale double. Depuis qu'il l'a terminé, M. Walker en a construit trente autres, parmi lesquelles on remarque : 1° L'orgue de 16 pieds et 2 claviers, de Tubingue. 2° Celui de Reutlingen, *idem*. 3° Celui de l'église Saint-Michel à Halle, en Saxe. 4° L'orgue de l'église de la cour à Stuttgard, composé de 24 jeux. 5° Le grand orgue de Saint-Pierre, à Pétersbourg, composé de 65 jeux. 6° Celui de Saint-Olaus, à Reval, en Russie, commposé de 68 jeux, dont un 32 pieds ouvert, 3 claviers et pédale double.

**WALKIERS** (Eugène). Voyez **WALCKIERS**.

**WALLACE** (William-Vincent), compositeur, né en 1815, à Waterford, en Irlande, est fils d'un chef de musique militaire qui était en garnison dans cette ville. La première instruction musicale fut donnée au jeune Wallace par son père. A l'âge de 15 ans il se rendit à Dublin, où il continua ses études de piano, de violon et de clarinette. D'abord employé comme violoniste à l'orchestre du théâtre de cette ville, il fut ensuite chargé de la direction de celui de la Société philharmonique. A la suite d'une maladie grave dont il fut atteint à l'âge de 18 ans, les médecins lui conseillèrent de faire un long voyage maritime. Il se rendit en Australie, et y donna des concerts dont les produits furent considérables. Après un séjour d'environ six mois dans cette contrée, il visita la terre de Van Diemen, la Nouvelle-Zélande, les Indes orientales et occidentales, Valparaiso, Mexico et les États-Unis d'Amérique, donnant partout des concerts, et vivant même chez les sauvages. Dans les années 1841 et 1842, il fut directeur de musique du théâtre italien de Mexico. Depuis 1843 jusqu'en 1853, il vécut à New-York; mais dans l'intervalle, il fit, en 1846, un voyage en Angleterre, à Vienne et en Belgique. Ce fut dans cette même année 1846 que Wallace écrivit, pour le théâtre de Covent-Garden, à Londres, *Maritana*, opéra romantique dans lequel il y a quelques bons morceaux et qui a réussi sur cette scène comme à Vienne. En 1847, il a donné, dans les mêmes villes, et avec succès, *Mathilde de Hongrie*. Les partitions de ces ouvrages, réduites pour le piano, ont été publiées à Londres, chez Cramer, Beale et C°. Un long intervalle s'est écoulé avant que Wallace écrivît de nouveau pour l'opéra, car ce ne fut qu'en 1860 qu'il fit représenter, au théâtre royal anglais un opéra en trois actes intitulé *Lurline*, qui obtint un brillant succès. Au mois de mars 1861, il donna, au théâtre de la reine, *Amber Witch*, qui fut chaleureusement applaudi, et, au mois de novembre 1862, il fit jouer *Love's Triumph* (Le triomphe de l'amour), qui réussit également. Wallace a publié pour le piano un grand nombre de nocturnes, de valses, d'études et d'autres pièces légères. On connaît aussi de lui pour le chant des trios, des duos, des mélodies à voix seule et des ballades avec accompagnement de piano.

**WALLBRIDGE** (A.), amateur de musique à Londres, s'est fait connaître par un nouveau système de notation de la musique dont il est inventeur et dont il a donné une description qui a pour titre : *The Sequential System of Musical notation, an entirely new Method of writing Music in strict conformity with nature and essentially free from all absurdity and intricacy; with explanatory plates*. (Le Système méthodique de la notation

musicale; méthode entièrement nouvelle pour écrire la musique, en rapport exact avec la nature, et essentiellement débarrassé de toutes les absurdités et difficultés, avec des planches explicatives). Londres, 1844, in-4°. Ce système, comme tous ceux du même genre, n'a excité aucun intérêt et a été oublié aussitôt que publié.

**WALLER** (......), musicien allemand, né à Manheim, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter, en 1793, l'opéra de sa composition intitulé : *Die Spiegelritter* (Le Chevalier du Miroir). On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands.

**WALLERIUS** (H.), savant suédois, vécut à la fin du dix-septième siècle. Il est auteur de deux dissertations relatives à la musique, intitulées : 1° *De Sono dissertatio*. Upsal, 1674. 2° *De Modis musicis dissertatio*. Ibid, 1686.

**WALLERIUS** (Georges), né dans le comté de Necke, en Sudermanie, vers 1680, fit ses études à Upsal, et y publia une dissertation qui a pour titre : *De antiqua et medii ævi Musica*. Upsal, 1706, in-12 de 106 pages. Une autre dissertation intitulée : *De Instrumentis musicis* a été lue par lui à l'Académie d'Upsal, et imprimée dans cette ville en 1717, in-12.

**WALLERSTEIN** (Antoine), virtuose violoniste, pianiste et compositeur, est né à Dresde en 1812. Dès l'âge de dix-huit ans, il fut musicien de la chapelle royale de Saxe. En 1832, il entra dans la chapelle royale à Hanovre et y fut attaché pendant plus de vingt ans. En 1858, il était retiré à Dresde et y vivait sans emploi. On a gravé de sa composition : Variations pour violon et orchestre, op. 2; Leipsick, Hofmeister; Variations brillantes sur un thème original pour piano, op. 3; *ibid.*; Six valses brillantes pour le piano, op. 4. Dresde, C.-F. Mœser. Wallerstein s'est fait particulièrement connaître comme compositeur de valses et de polkas pour l'orchestre et pour le piano : il en a publié environ 30 recueils. On a aussi de lui quelques *Lieder* à voix seule avec piano.

**WALLIN** (Georges), ecclésiastique suédois, naquit en 1686, à Gefle (*Gevalia*), sur le golfe de Bothnie (1). Après avoir achevé ses études à Upsal, il parcourut une partie de l'Europe pour augmenter ses connaissances, s'arrêta quelques temps à Wittenberg, fut professeur à l'Université d'Upsal, puis surintendant ecclésiastique de la Gothie, et enfin évêque de Gothenbourg, où il mourut en 1760. Parmi les écrits de ce savant, on remarque : *De Prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda*. Wittenberg, 1723, in-4°.

(1) Forkel, Gerber et leurs copistes ont confondu ce savant avec Georges Wallin, son père, né à Hernœsand, en 1644, et mort en 1724, évêque de cette ville.

**WALLIS** (Jean), illustre mathématicien anglais, naquit, le 23 novembre 1616, à Ashfurd. Fils d'un ecclésiastique anglican, il demeura orphelin à l'âge de six ans, et fut placé dans une école d'Ashford pour y faire ses premières études, puis il suivit les cours du Collége de Felstad, dans le comté d'Essex, et, enfin, il entra à l'Université de Cambridge, où il acquit une connaissance profonde des langues hébraïque, grecque et latine, de la théologie, et des diverses branches de la philosophie. Admis dans les ordres, il occupa différentes positions ecclésiastiques, et fut chargé d'enseigner la géométrie à l'Université d'Oxford. Ce savant mourut à Londres, le 28 octobre 1703, dans sa quatre-vingt-huitième année. L'histoire de ses travaux importants dans les sciences mathématiques n'appartient point à cette notice : il n'y est mentionné que pour ses ouvrages relatifs à la musique, dont voici la liste : *Tractatus elenchticus adversus Marci Meibomii dialogum de proportionibus*. Oxford, 1657, in-4°. Cette réfutation du traité des proportions de Meibom est dédiée à lord Brouneker, et précédée d'une savante préface concernant les équations cubiques. Wallis fit réimprimer cet ouvrage en 1663, in-4°, puis dans le premier volume de ses œuvres mathématiques, p. 257-290. (*Voyez* sur cet ouvrage la notice de Meibom.) 2° *Claudii Ptolemæi harmonicorum libri tres, ex cod. mss. undecim, nunc primum græce editus*. Oxonii, e theatro Sheldoniano, 1682, 1 vol. in-4°. Ainsi qu'on le voit par le titre, le texte grec du traité des harmoniques de Ptolémée n'avait jamais été imprimé avant que Wallis en donnât cette édition, qui est correcte et accompagnée de notes instructives et d'une version latine beaucoup meilleure que celle de Gogavin (*voy.* ce nom). Le volume est terminé par une savante dissertation : *De Veterum Harmonica ad hodiernam comparata* (pages 281-328). Wallis s'y prononce contre l'opinion de ceux qui pensent que les anciens ont fait usage de l'harmonie simultanée des sons. Il ne s'est trompé d'une manière grave que dans la traduction qu'il donne des modes grecs au second livre de Ptolémée, n'ayant pas vu que les sept modes de cet auteur ne sont qu'une seule échelle prise à ses différents degrés. Le traité de Ptolémée, avec la version, les notes et l'ap-

pendice contenant la dissertation, a été réimprimé dans le troisième volume de la collection des œuvres mathématiques de Wallis publiée sous ce titre : *Johannis Wallis S. T. D. geometriæ professoris Savilioni in celeberrima Academia Oxoniensi, opera mathematica*. Oxoniæ, e theatro Sheldoniano, 1695-1699, 3 vol. in-fol., avec un quatrième volume contenant les œuvres mêlées. 3° *Porphirii in harmonica Ptolemæi commentarius. Nunc primum ex cod. mss.* (*græce et latine*) *editus*. Ce commentaire de Porphyre sur les harmoniques de Ptolémée, dont Wallis a donné la seule version latine connue, est dans le troisième volume de ses œuvres mathématiques (p. 187-355). 4° *Manuelis Bryennii harmonica, ex cod. mss. nunc primum edita*. Cette édition des Harmoniques de Manuel Bryenne, en trois livres, est aussi la seule qui existe ; Wallis y a joint une version latine et quelques notes. On la trouve dans le troisième volume des œuvres mathématiques (p. 357-508). Les autres ouvrages de Wallis relatifs à la musique ou à l'acoustique sont des mémoires ou dissertations insérés dans les *Transactions philosophiques*. En voici la liste : 1° *On the Trembling of consonant strings* (ann. 1677, p. 380). 2° *Observations concerning the Swiftness of sound* (année 1672). Il y a aussi des exemplaires tirés à part de cette dissertation portant la date de Londres, 1672, in-4°. 3° *Soma Experiments and Observations concerning the sounds* (ann. 1697, p. 433). 4° *On the Division of the Monochord, or section of the musical canon* (ann. 1698, p. 287). 5° *On the Imperfection of an organ* (ann. 1698, p. 249). 6° *On the strange Effects of Music in former times* (ann. 1698, p. 303). On a aussi des remarques étendues de Wallis sur le mémoire de Salmon intitulé : *A Proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions*. Londres, 1688, in-4°.

**WALLISER** (Christophe-Thomas), professeur du Collége de Strasbourg et directeur de musique de la cathédrale et de l'université, depuis 1599, était né dans cette ville, et y mourut le 26 avril 1648. On a de lui un traité de musique intitulé : *Musicæ Figuralis Præcepta brevia, facile ac perspicua methodo conscripta, et ad captum tyronum accommodata : quibus præter exempla, præceptorum usum demonstrantia, accessit centuria exemplorum fugarumque, ut vocant, 2, 3, 4, 5, 6 et plurium vocum, in tres classes distributa : ac in gratiam et usum classicæ juventutis scholæ Argentoratensis elaborata*. Argentorati, 1611, in-4° de 18 feuilles. La première partie de cet ouvrage traite des éléments de la musique ; la deuxième renferme les exemples, qui sont tous fugués, c'est-à-dire en canons, dont une partie sans paroles pour des exercices de solfége, et les autres avec texte. Walliser s'est fait connaître aussi comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Chorus Nubium ex Aristophanis comœdia ad æquales compositus ; et Chori musici novi Eliæ dramati sacro-tragico accommodati*. Strasbourg, 1613. 2° *Chori Musici novi harmonicis 4, 5 et 6 vocum numeris exornat, et in Charicleis tragico-comœdia, in Argentoratensis Academiæ theatro exhibita, interpositi*. Strasbourg, 1641. Ces chœurs ont été composés pour les pièces représentées par les étudiants de l'Université de Strasbourg. 3° *Catecheticæ Cantiones Odæque spirituales. Hymni et Cantica præcipuorum totius anni festorum et Madrigalia*. Strasbourg, 1611. 4° *Sacræ Modulationes in festum Nativitatis Christi, quinis vocibus elaboratæ*. Ibid., 1613. 5° *Kirchengesænge oder Psalmen Davids, nicht allein una voce, sondern auch mit Instrumenten von 4, 5 bis und 6 Stimmen* (Chant d'église ou Psaumes de David, non-seulement à voix seule, mais aussi avec des instruments à 4, 5 et 6 parties). Strasbourg, 1614. 6° *Ecclesiodiæ novæ, das ist Kirchengesænge, etc., 4, 5, 6 und 7 Stimmen* (Motets à 4, 5, 6 et 7 voix). Strasbourg, 1625. 7° *Herrn Wilhems Salusten von Bartas Triumph des Glaubens*, etc. (Le Triomphe de la foi, par Guillaume Salluste du Bartas, traduit en allemand, et mis en musique, etc.). Strasbourg, 1627, in-4° de 10 feuilles.

**WALSINGHAM** (Thomas de), historien anglais et continuateur de Mathieu Pâris, naquit dans le comté de Norfolk et fut bénédictin au monastère de Saint-Albans, vers l'an 1440, sous le règne de Henri VI. Outre ses histoires d'Angleterre et de Normandie, il a laissé un traité de musique intitulé : *Regulæ Magistri Thomæ Walsingham de Figuris compositis et non compositis, et de cantu perfecto et imperfecto*. A l'époque où Hawkins écrivait son histoire de la musique, cet ouvrage existait en manuscrit dans la bibliothèque du comte de Shelburn ; il se trouve encore vraisemblablement dans sa famille. Une copie de ce traité se trouve au Muséum britannique, n° 105 du catalogue de musique, dans un volume connu, en Angleterre, sous le nom de *Manuscrit de Waltham Holy Cross Abbey*, et qui contient beaucoup d'extraits d'autres traités de musi-

que faits par un moine nommé *John Wylde*.

**WALTER** (Ignace), né en 1758, à Radowitz, en Bohême, fut conduit à Vienne dans sa jeunesse, y étudia la musique, et devint élève de Starzer, maître de chapelle. Après avoir appris, sous la direction de ce maître, l'art du chant et le contrepoint, il reçut un engagement pour le théâtre de la cour, en 1779, et s'y fit remarquer par la beauté de sa voix de ténor et par l'expression de son chant dramatique. En 1783, il était au théâtre de Prague, puis il chanta, à Riga, et entra, en 1789, au service de l'électeur de Mayence. Les troubles de la guerre ayant obligé l'électeur à s'éloigner de cette ville, en 1793, Walter entra dans la troupe d'Opéra dirigée par Grossmann, et chanta à Halle et à Brême. Après la mort de ce directeur, il se chargea lui-même de l'entreprise du théâtre de Francfort avec la même troupe, puis il se rendit à Ratisbonne, en 1804, et y donna des représentations pendant plus de dix années. Il mourut dans cette ville à l'âge d'environ soixante-dix ans. Walter a été considéré comme un des meilleurs chanteurs du théâtre allemand. Il était aussi compositeur, et les ouvrages qu'il a écrits pour le théâtre y ont eu du succès. Au nombre de ses opéras, on remarque : 1° *Le Marchand de Smyrne*. 2° *Le Moulin du Diable*. 3° *Fünf und zwanzig tausend Gulden* (Vingt-cinq mille florins). 4° *Le Comte de Waltron*. 5° *Le Breuvage de l'immortalité*. 6° *Le Chevalier du Miroir*. 7° *Les Bergers des Alpes*. 8° *La Méchante Femme*, en 1793. 9° *Le Docteur Faust*, en 1797. 10° *La Venaison*, en 1799. 11° *Le Château de plaisance du Diable*. 12° *Le Droit du plus fort*. Walther a écrit aussi une cantate pour le couronnement de l'empereur Léopold, en 1791, une cantate pour la paix et d'autres morceaux de circonstance, six messes, six motets, une cantate de Noël et plusieurs œuvres de musique de harpe, entre autres, un quatuor pour harpe, flûte, violon et violoncelle, op. 9, publié à Brunswick, chez Spehr.

**WALTER** (Georges-Antoine), violoniste allemand, se fixa à Paris, vers 1785, et y devint élève de Kreutzer. En 1792, il fut engagé, comme premier chef d'orchestre, au théâtre de Rouen; il en remplissait encore les fonctions en 1801; mais j'ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque. On a gravé de sa composition : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 et 2, Paris, Naderman; op. 5, 7, Paris, Pleyel. 2° Trois trios pour deux violons, livres I, II, III, Paris, Sieber; livre IV, Paris, Schlesinger; livres V, VI, Paris, Naderman; livres VII, VIII, Paris, Sieber; op. 14, Paris, Pleyel. 4° Six sonates pour violon et basse, op. 24, Paris, Porro.

**WALTER** (Albert), clarinettiste et compositeur, né à Coblence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se rendit jeune à Paris, et entra à l'orchestre du théâtre Montansier, en qualité de seconde clarinette, puis devint première clarinette du même théâtre, en 1798. A l'époque de la formation de la garde des consuls, il y obtint un emploi de première clarinette ; en 1805, il fut nommé sous-chef de musique des chasseurs de la garde impériale. Après la restauration, il vécut à Paris sans emploi, travaillant à des arrangements de musique pour divers instruments, à la solde des éditeurs. Je le crois mort depuis plusieurs années. On a gravé de sa composition : 1° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre. Paris, Pleyel. 2° Six quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 27. *Ibid*. 3° Pots-pourris pour deux clarinettes, n°s 1, 2, 3. *Ibid*. 4° Airs variés pour deux clarinettes. *Ibid*. 5° Valses pour clarinette seule, livres 1, II. *Ibid*. 6° Duos pour deux flûtes, op. 22, Paris, Porro. 7° Six duos faciles pour flûte et violon. Paris, Pleyel. 8° Airs variés pour flûte, Paris, Sieber.

**WALTER** (A.), professeur de piano à Bamberg, est auteur d'une méthode de piano en dialogue, intitulée : *Elementarwerk für pianofortespieler*, etc., Bamberg, 1823.

**WALTER ODINGTON**. *Voy*. **ODINGTON** (Walter).

**WALTER** (Auguste), compositeur, né à Stuttgard, en 1821, fit ses études musicales pour le violon et pour l'harmonie sous la direction de Molique; puis il se rendit à Vienne et reçut des leçons de contrepoint de Simon Sechter. En 1846, il a été appelé à Bâle, en qualité de directeur de musique. Il occupe encore cette position (1864) et s'y est fait estimer par son mérite comme professeur. Les compositions connues de cet artiste sont : 1° Une symphonie à grand orchestre; 2° un *ottetto* pour des instruments à cordes et à vent; 3° trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; 4° des *Lieder* pour une et plusieurs voix.

**WALTHER** (Hans ou Jean), un des plus anciens compositeurs de chant choral pour le culte réformé, était maître de chapelle à Torgau, lorsque Luther, qui connaissait son mérite, le fit venir à Wittenberg, en 1524, pour appliquer aux prières et cantiques de la nou-

velle église quelques-uns des chants du culte catholique, et pour composer de nouvelles mélodies sur d'autres parties de l'office, afin d'en former la messe allemande. Après avoir achevé son travail, Walther retourna à Torgau, et présenta au prince Maurice de Saxe, en passant à Dresde, une copie de cette messe, par ordre de Luther. Peu de temps après, ce prince nomma Walthar son maître de chapelle, et prit à sa solde tout la chœur qu'il dirigeait. Ce chœur était composé de dix-huit chanteurs et de douze jeunes garçons. Walther occupait encore cette position en 1552. L'année de sa mort n'est pas connue; mais on croit généralement qu'il décéda en 1555. Il n'avait pas seulement réglé le chant de la messe allemande, mais il avait composé beaucoup de mélodies pour les cantiques nouveaux; il fut aussi le premier qui mit tout le chant de l'Église réformée à 4, 5 et 6 parties. Voici les titres des ouvrages et recueils qui ont été publiés sous son nom, ou auxquels il a pris part : 1° *Deutsche Messe und ordnung Gottis Dienst*, in-4° de vingt-quatre feuilles notées en grosses notes chorales allemandes. Au bas du dernier feuillet, on lit : *Gedruckt zu Wittenberg* M. D. XXVI. Il y a une autre édition de la messe allemande, imprimée en caractères de musique plus petits, en vingt feuillets in-4°, avec la date M. D. XXVI, mais sans nom de lieu. Il paraît qu'il y a aussi une édition de cette messe publiée à Wittenberg, en 1524; mais je ne la connais pas. 2° *Geystliche Gesongbuchlein, erstlich zu Wittenberg und volgend durch Peter Schœffern getruckt im Jar* (sic) M. D. XXC. Cette première édition des chants de l'Église réformée, à quatre et cinq voix, contient quarante-trois chants. La préface est de Luther. Les voix sont le *discant*, l'*alto*, le *ténor*, la *basse* et le *vagans*, qui n'est point employé dans toutes les pièces. A la dernière page de la partie d'*olto*, on lit ces mots: *Auctore Joanna Walthero*. 3° *Wittenbergisch teutsch geistlich Gesongbuchlein mit 4 und 5 Stimmen, durch Johann Wolthern, Churfürstlichen von Sachsen Sangermeistern, auss neue mit Vleiss corrigirt, und mit vielen schœnen Liedern gebessert und gemehret* (Petit livre de chant spirituel allemand de Wittenberg à quatre et cinq voix, etc.). Wittenberg, chez Georges Rhaw, 1544, in-4° oblong. Ce recueil contient en tout soixante-trois mélodies de cantiques allemands, dont trente-deux à quatre voix, vingt à cinq voix, onze à six, et trente-sept hymnes en langue latine, à quatre et cinq voix, dont quelques-uns en canons à la quinte et à la quarte, suivis de trois hymnes à six voix. 3° *Wittenbergische deutsche geistliches Gesangbuch, mit 4 Stimmen, durch Joh. Walthern aues neu corrigirt und vermehrt*. Wittenberg, 1551, in-4°. Ce recueil contient tout le chant de l'Église réformée à quatre voix, écrit d'une manière plus simple, pour l'harmonie, que le recueil précédent. Quelques-uns des cantiques de ce recueil ont été arrangés pour l'orgue par Jacques Paix, et publiés dans son *Orgeltabulaturbuch* (voyez PAIX). 4° *Ein newe Christliche Lied, dodurch Deutschland zur Busse vermanet, Vierstimmig gemacht durch Johann Walter* (sic). Wittenberg, durch Georgen Rhawen erben, 1561, in-4° obl. 5° *Das Christlich Kinderlied D. Mortini Lutheri :* Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort, *auffe new in sechs Stimmen gesetzt und mit etlichen schœnen christlichen Texten, lateinischen und teutschen Gesængen gemehrt durch Johann Walthern den Eltern*, etc. (Le Cantique chrétien du docteur Martin Luther pour les enfants : *Soutiens-nous par ta parole, Seigneur*, mis nouvellement à six voix, etc., par *Jean Walther l'ancien*, etc.), Wittenberg, Jean Schwertel, 1566, in-4°. La désignation d'*ancien* jointe au nom de Walther, semble indiquer qu'il y avait, vers 1566, un autre maître de chapelle ou compositeur du même nom. 6° *Cantio 7 vocum in laudem Dei omnipotentis et Evangelii ejus, quod sub Joanne Friderico Duci Saxoniæ Electori per doctorum Martinum Lutherum et Philippum Melonchtonum è tenebris in lucem erectum ac propagatum est. Wittenbergæ apud Georgium Rhow*, in-4° (sans date); c'est le chant du *Te Deum* mis en harmonie à sept voix. 7° *Lob und Preiss der lœblichen Kunst Musica* (Éloge et glorification du louable art de la musique), Wittenberg, 1538, in-4°. Cette pièce, écrite en vers allemands, n'est citée que par Gerber; Godefroid Walther, Forkel, Lichtenthal et Ferd. Becker n'en disent rien; cependant les indications de Gerber sont si précises, qu'on ne peut révoquer en doute l'existence de l'ouvrage.

**WALTHER** (MICHEL), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit, le 3 mars 1638, à Aurich, dans l'Ost-Frise (1), et mourut à Wittenberg, le 21 janvier 1692. Il était fils de Michel Walther, savant théologien, né à Nuremberg, en 1593. On a de Michel

(1) Weiss dit, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, que Walther naquit à Embden ; c'est une erreur.

Walther fils une dissertation intitulée: *De Harmonia musica*, Witebergæ, 1679, in-4°.

**WALTHER** (Jean-Jacques), inventeur remarquable dans l'art de jouer du violon, né en 1650, à Witterda, village près d'Erfurt, fut d'abord domestique d'un seigneur polonais. On ignore qui fut son maître de musique et de violon, et si son éducation musicale fut faite dans la maison de son maître. Plus tard, il entra au service de l'électeur de Saxe, en qualité de violoniste de la chambre, et en dernier lieu, il eut le titre singulier de *secrétaire italien* de la cour électorale de Mayence. Il occupait encore cette position en 1688. On a imprimé sous le nom de cet artiste; 1° *Scherzi di violino solo con il basso continuo per l'organo o cembalo; accompagnabile anche con una viola o liuto, di Giov. Giac. Walther, primo violonista di camera di S. A. E. di Sassonia*. Ann. 1676, in-fol. (sans nom de lieu). 2° *Hortulus Chelicus, uni violino duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti, studiosa varietate consitus a J. J. Walthero, E. E. Elec. Mogunt. Secretario-italico*, etc., Moguntiæ, sumptibus Ludov. Bourgeat, Academiæ bibliopolæ 1688, in-fol. obl. de 129 pages gravées sur cuivre. Cet œuvre, où brille l'esprit d'invention, renferme 28 pièces; le titre de la dernière pourra faire comprendre les nouveautés que Walther introduisit dans l'art de jouer du violon; le voici: *Serenata a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva* (cornemuse), *due trombe e timpani, lira tedesca, e arpa smorzata, per un violino solo*. Les effets divers de ce morceau à exécuter sur le violon font voir que Walther fut le Paganini de son siècle.

**WALTHER** (Jean-Godefroid), musicien de la cour et organiste de Saint-Pierre et de Saint Paul à Weimar, naquit à Erfurt, le 18 novembre 1684. Jacques Adlung fut son premier maître de musique, et Jean-Bernard Bach lui enseigna à jouer du clavecin. Après le départ de celui-ci pour Eisenach, il continua l'étude de cet instrument sous la direction de Kretschmar, successeur de Bach. En 1697, il commença à fréquenter le gymnase de la ville; mais il n'y resta que jusqu'en 1702, à cause de sa nomination d'organiste à Saint-Thomas. L'étude de la composition, qu'il commença dans le même temps, ne lui permit pas, d'ailleurs, de continuer à suivre les cours du collége, ni de fréquenter l'université. Dès lors, il se consacra exclusivement à la musique et ne négligea aucun moyen d'augmenter ses connaissances dans cet art. Préoccupé de cet objet, devenu le but unique de sa carrière, il visita Francfort, Darmstadt, Halberstadt, Magdebourg et Nuremberg, dans le dessein de voir et d'entendre Werkmeister, Jean Graf, Guillaume-Jérôme Pachelbel et d'autres organistes et théoriciens distingués. En 1707, on lui offrit la place d'organiste de Saint-Blaise à Mulhouse, mais il la refusa et préféra la position d'organiste et de musicien de la cour, à Weimar. Il y fut chargé de l'éducation musicale des princes de la famille ducale. Les devoirs de ses places, la composition, et les recherches concernant l'histoire de la musique remplirent toute sa carrière. Il mourut le 23 mars 1748, à l'âge de soixante-trois ans et quelques mois, après avoir joui de la réputation méritée de savant musicien et d'habile organiste. Mattheson et Mizler, peu prodigues de louanges, ne parlent de Walther que comme d'un artiste accompli. Les compositions qu'il a publiées sont celles-ci: 1° Les deux chorals *Jesu meine Freude*, et *Meinen Jesum lass Ich nicht*, variés pour l'orgue, gravés en 1713. 2° Le choral *Allein Gott in der Hoe sey Ehr*, avec huit variations pour l'orgue, gravé en 1738. 3° Concerto pour le clavecin avec accompagnement, Augsbourg, 1741. 4° Prélude et fugue pour l'orgue, Augsbourg, 1741. Walther a laissé en manuscrit *cent dix-neuf chorals variés* pour l'orgue, formant une année entière pour le service d'un organiste.

Ce musicien est connu particulièrement aujourd'hui par le dictionnaire technique et historique de la musique, dont il publia le premier essai sous ce titre: *Alte und Neue Musicalische Bibliothec, oder Musikalisches Lexikon*, etc. (Bibliothèque musicale ancienne et moderne, ou Lexique de musique, etc.), Erfurt, 1728, in-4° de 64 pages, avec une préface. Cet essai ne contient que les termes de l'art et les noms de musiciens qui commencent par la lettre. A. Quatre ans après, Walther publia l'ouvrage complet et l'intitula: *Musikalisches Lexikon oder Musikalisches Bibliothec, darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten als newen Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan*, etc. (Lexique ou Bibliothèque de musique, où l'on trouve non-seulement les musiciens anciens et modernes qui se sont distingués chez différentes nations, tant dans la théorie que dans la pratique, ce qu'on sait de chacun d'eux, et les ouvrages qu'ils ont laissés, mais aussi l'explication des termes tech-

niques de la musique, etc., Leipsick, 1732, un vol. in-8° de 659 pages. Ce livre est la réalisation du plan que Brossard (*voyez* ce nom) avait indiqué à la fin de son Dictionnaire historique de la musique. Bien qu'incomplet et défectueux sous beaucoup de rapports, il a été d'un grand secours aux bibliographes musiciens qui ont écrit postérieurement. Walther n'avait pas à sa disposition les immenses ressources nécessaires pour un tel ouvrage et qu'on ne peut trouver que dans les grandes villes; mais il avait du savoir, de la patience, et avait recueilli des notices qu'on n'aurait pu se procurer plus tard sur les musiciens allemands, ses contemporains de la fin du dix-septième siècle et de la première partie du dix-huitième. Le lexique de Walther et l'*Ehrenpforte* de Mattheson ont été les bases des ouvrages de Forkel, de Lichtenthal et Ferd. Becker, concernant la littérature de la musique, ainsi que des dictionnaires biographiques de musique de Gerber et de tous les livres du même genre. J'y ai puisé bien des corrections pour les fautes non-seulement du premier lexique de Gerber, mais même pour celles du second.

**WALTHER** (Augustin-Frédéric), fils de Michel, cité précédemment, naquit à Wittenberg, en 1688. Orphelin dès l'âge de quatre ans, il trouva dans quelques amis de son père des protecteurs qui lui firent faire de bonnes études. Il suivit à l'Université de Jéna des cours de médecine et devint un des plus savants anatomistes de l'Allemagne. Fixé d'abord à Leipsick et professeur à l'Université, il fut ensuite médecin de la reine de Pologne, électrice de Saxe, et ne reprit ses leçons d'anatomie qu'après la mort de cette princesse. Une courte maladie l'enleva à l'âge de cinquante-huit ans, le 31 octobre 1746. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on trouve celle qui a pour titre : *De Hominis laringe et voce*, Leipsick, 1740, in-4°. Elle a été réimprimée dans les œuvres de l'auteur publiées par Haller sous le titre : *Disputat. anatomicar. select. volumin. septem*, Gœttingue, 1751.

**WALTHER** (Jean-Louis), archiviste à Gœttingue, mort le 21 mars 1752, est auteur d'un ouvrage rare et recherché intitulé : *Lexicon diplomaticum cum præfatione Joann. Davidis Koeleri*, Gottingæ, 1745 ; première partie composée de cent dix planches gravées, in-fol. ; deuxième partie, *ibid.*, 1746, cent cinq planches ; troisième, *ibid.*, 1747, vingt-cinq planches, avec une préface de J.-H. Jung. Il y a des exemplaires avec la date d'Ulm, 1757, qui ne diffèrent de la première édition que par le frontispice. On trouve dans ce livre les signes des notations musicales du moyen âge, particulièrement des notations saxonnes et lombardes, avec une traduction souvent fausse ou arbitraire, reproduite par Burney et Forkel, dans leurs Histoires de la musique.

**WALTHER** (Jean-Christophe), second fils de Jean-Godefroid, né à Weimar, en 1715, fit ses études sous la direction de son père. Après avoir occupé pendant dix-neuf ans les places d'organiste et de directeur de musique à la cathédrale d'Ulm, il retourna dans sa ville natale, en 1770, et y mourut le 25 août 1771. On a gravé de sa composition trois sonates pour clavecin, à Nuremberg, en 1766, et quelques petites pièces pour le même instrument, dans les recueils publiés par Bossler, à Spire. Pendant plusieurs années, Walther avait suivi la profession d'avocat avant de se fixer à Ulm.

**WALTHER** (Frédéric), pianiste et compositeur, né à Anspach, vers 1770, a vécu dans cette ville en qualité de professeur de piano et de flûte : il s'y trouvait encore en 1810. On a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano avec violon obligé, op. 1, Offenbach, André. 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 2, Augsbourg, Gombart, 1802. 3° Trois sonates progressives pour piano et violon, op. 3, *ibid.* 4° Trois sonates, *idem*, op. 4, *ibid.* 5° Sonate *idem*, op. 5, *ibid.* 6° Variations pour piano seul sur l'air allemand : *O du lieber Augustin*, ibid. 7° Douze écossaises pour piano seul, op. 6, *ibid.*

**WALTHER** (Jean-Frédéric). Sous ce nom d'un écrivain inconnu, on a publié une description de l'orgue de l'église de la Garnison de Berlin, avec ce titre : *Von der Berliner-Garnison Orgel*, in-4° de trois feuilles et demie, sans date ni nom de lieu.

**WALTHER** (J.-A.), docteur en philosophie et médecin à Bayreuth, vers 1820, est auteur de deux écrits intéressants sur la musique qui ont pour titres : 1° *Die Elemente der Tonkunst, als Wissenschaft* (Les Éléments de la musique comme science), Hof, 1826, un vol. in-8°. La théorie de l'harmonie développée dans cet ouvrage se distingue du système allemand, qui a détruit les bases de la tonalité en plaçant l'accord parfait et celui de septième sur tous les degrés de la gamme. L'auteur, ayant bien compris les fonctions tonales de ces harmonies, n'admet l'accord parfait que sur la tonique, le quatrième degré et la domi-

nante. A l'égard de l'accord de septième, il a très-bien vu qu'il n'a son caractère tonal que sur la dominante; mais il s'est trompé en croyant qu'on peut y substituer quelquefois la tierce mineure à la tierce majeure, car l'accord de septième avec la tierce mineure est incompatible avec la dominante, suivant la loi de la tonalité : c'est au second degré de la gamme qu'il appartient. Il est remarquable que tous les systèmes d'harmonie s'écroulent dans l'origine et les fonctions de cet accord, car on ne peut lui trouver de place et de fonctions que par la substitution réunie à la prolongation dont j'ai donné la théorie dans mon *Traité de l'harmonie*. 2° *Erlæuterungen einiger der verwickeltester Ausweichungen nach dem Dominante-Gesetze, wie es in seinen Elementen der Tonkunst*, etc (Éclaircissements de quelques passages obscurs concernant les lois dominantes qui se trouvent dans les éléments de la musique, etc.), Hof, 1826, in-8°. Des critiques de ces ouvrages se trouvent dans la *Gazette générale de musique*, de Leipsick (t. 28 et 29); mais elles sont remplies d'erreurs, en ce qui concerne la théorie véritable de la tonalité et de l'harmonie.

**WALTHOFER** (Salomon), organiste de la cathédrale de Padoue, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par deux messes à six voix de sa composition, publiées à Venise, en 1602, in-4°, la première sur le chant : *Cur tristis et afflicta*, la deuxième sur l'antienne *Diligite justitiam*.

**WANCZURA.** voyez **WANZURA.**

**WANDERSLEB** (Adolphe) était directeur de la *Liedertafel* de Gotha, en 1844; trois ans après, il fut nommé *cantor* et directeur de musique de la cour dans la même ville. En 1845, il dirigea le festival de chant des chœurs de la Thuringe. Cet artiste s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *Die Bergenkappen* (Les Mineurs), représenté, à Gotha, en 1846. 2° *Graf Ernst von Gleichen* (Le Comte Ernest de Gleichen), *idem*, en 1847. 3° *Lœuvel; idem, ibid.*

**WANHAL** (Jean-Baptiste), compositeur agréable, naquit le 12 mai 1739, au village de Neu-Nechanitz, en Bohême. Fils d'un pauvre paysan, il n'eut d'autre éducation que celle de l'école de cet endroit et de celle de Warscherdorf, où il apprit les éléments de la langue allemande. Le maître d'école de Nechanitz, bon musicien, lui apprit à chanter et à jouer de l'orgue. A l'âge de dix-huit ans, le jeune Wanhal fut nommé organiste à Opoczna, et bientôt après il obtint la place de directeur du chœur à l'église de la petite ville de Niemeczowes. Il était déjà habile sur le violon et sur la viole d'amour, et composait tous les morceaux qu'il exécutait sur l'orgue et sur ces instruments. Le doyen de Niemeczowes, Mathias Nowak, possédait un talent remarquable sur le violon; ses conseils furent utiles à Wanhal. Les rapides progrès du jeune artiste fixèrent sur lui l'attention de plusieurs personnes de la noblesse du pays, particulièrement d'une comtesse de Schaffgotsch, qui le prit sous sa protection et la fit venir à Vienne, où son goût se forma par l'audition des œuvres des bons compositeurs italiens et allemands. Admis dans les maisons de la plus haute noblesse, en qualité de maître de piano, de violon et de chant, il y fit entendre ses compositions, où brillaient des mélodies faciles et naturelles soutenues par une harmonie qui ne manquait pas d'élégance : elles devinrent bientôt à la mode. A cette époque, tout paysan bohême devait payer un droit de servage au seigneur sur les terres duquel il était né, quelle que fût la position où il parvenait par son talent ou son industrie, à moins qu'il n'achetât sa liberté au moyen d'une somme déterminée par les constitutions du pays. Wanhal était déjà célèbre comme artiste, à Vienne, lorsqu'il était encore tenu d'acquitter chaque année ce droit humiliant; mais le produit de ses leçons et de ses ouvrages devint si considérable, qu'il put enfin réunir la somme nécessaire pour s'en affranchir. Depuis longtemps, il éprouvait le désir de visiter l'Italie, pour connaître les compositeurs célèbres de ce pays, et perfectionner son savoir et son talent : son protecteur, le baron Reisch, lui en fournit les moyens, en lui accordant une pension pendant le terme de deux années. Dans cet intervalle, Wanhal vit Venise, où il reçut d'utiles conseils de Gluck, Bologne, Florence, Rome et Naples, et y étudia l'art d'écrire sous la direction des meilleurs maîtres. Ayant rencontré, à Rome, le compositeur Gassmann, son compatriote, il écrivit quelques morceaux pour les opéras de celui-ci. Le succès qu'ils obtinrent lui fit avoir un engagement pour écrire lui-même, dans cette ville, *Il Trionfo di Clelia* et *Demofoonte*. Dans l'espace de cinq mois, ces deux ouvrages furent achevés et représentés, aux applaudissements de la population romaine. De retour à Vienne après deux ans d'absence, Wanhal y retrouva ses protecteurs, particulièrement le comte Erdœdy, dans les dispositions les plus bienveillantes pour lui. Tout semblait lui pro-

mettre une brillante carrière, lorsqu'une maladie mentale, qui le jeta dans une dévotion exagérée, lui fit brûler toute sa musique dramatique, et le mit dans l'impossibilité de travailler. Dans les intervalles lucides que lui laissait cette maladie, il composait de petites pièces où l'on remarquait des idées charmantes; mais bientôt après, il retombait dans les accès de sa folie, dont la durée fut de plusieurs années. Il guérit enfin. Lorsque Burney le vit à Vienne en 1772, il paraissait ne plus ressentir aucune atteinte de son mal; mais son talent parut amoindri à l'historien de la musique. Vers le même temps, Wanhal suivit le comte Erdœdy dans ses propriétés de la Hongrie et de la Croatie, et composa pour son service un oratorio de la Passion, plusieurs messes, motets et litanies dont on ne connaît aujourd'hui qu'une partie, le reste étant demeuré en la la possession de ce seigneur. De retour à Vienne, vers 1780, Wanhal s'y maria et vécut dans une situation aisée. Son caractère doux et facile lui avait fait beaucoup d'amis qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Dlabacz, qui le vit en 1795, le loua beaucoup pour l'affabilité de ses manières. Les grandes compositions de Haydn et de Mozart avaient fait vieillir son style, et ses symphonies, après avoir eu de la vogue dans sa jeunesse, étaient insensiblement tombées dans l'oubli; mais il n'en eut pas d'humeur, et ne montra jamais le ressentiment si ordinaire aux artistes que la faveur publique abandonne. Il mourut à Vienne le 26 août 1813, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Parmi les nombreuses compositions de Wanhal qui ont été publiées, on remarque : 1° Messes à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux trompettes, timbale et orgue, n°s 1 et 2, Vienne, Haslinger. 2° Offertoires pour soprano ou ténor et petit orchestre, n°s 1 et 2, *ibid.* 3° Six hymnes faciles à quatre voix et petit orchestre, Vienne, Leidersdorf. 4° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 4, Amsterdam, 1787, Paris, Leduc. 5° Trois *idem*, op. 10, Paris, Sieber. 6° Trois *idem*, op. 16, *ibid.* 7° Quintette pour flûte, deux violons, alto et basse, Vienne 1787. 8° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 26, Paris, Sieber. 9° Six *idem*, op. 33, Vienne, Artaria. 10° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 11, Paris, Sieber. 11° Six *idem*, op. 19, *ibid.* 12° Duos pour deux violons, liv. I, II, III, Vienne, Cappi, op. 22, Paris, Porro; op. 64, Paris, Momigny. 13° Concertos pour clavecin, deux violons et violoncelle, n°s 1 et 2, Vienne, Cappi. 14° Quatuors pour clavecin, flûte, violon et violoncelle, n°s 1, 2, 3, 4, Paris, Sieber. 15° Quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, op. 40, n°s 1, 2, 3, Leipsiek, Peters. 16° Divertissement pour piano à quatre mains, avec flûte, violon et violoncelle, Offenbach, André. 17° Sonates de piano, avec violon et violoncelle, op. 1, 2, 5, 8, 9, Offenbach, André. 18° Sonates pour piano et violon, op. 3, 6, 7, 17, 43, 44, Hambourg, Bœhme; Offenbach, André; Mayence, Schott, Boon, Simrock. 19° Sonates pour piano à quatre mains, op. 32, 40, 64, 65, 66, Hambourg, Bœhme; Vienne, Artaria; Mayence, Schott. 20° Sonates pour piano seul, op. 18, 42, 99, 100, Offenbach, André. 21° Une multitude de petites pièces, préludes, fantaisies, cadences, etc., chez tous les éditeurs. 22° Beaucoup de thèmes variés, *ibid.* 23° Une multitude de suites de danses allemandes, écossaises, valses, pour divers instruments, *ibid.* 24° Huit recueils de fugues et de préludes pour l'orgue, Vienne, Cappi, Artaria, Haslinger, Leidersdorf. Wanhal a laissé en manuscrit quatre-vingt-huit symphonies pour l'orchestre, quatre-vingt-quatorze quatuors, vingt-trois grandes et petites messes, deux *Requiem*, trente *Salve Regina*, trente-six offertoires, un *Stabat mater*, considéré comme un de ses plus beaux ouvrages, et un très-grand nombre de concertos et de symphonies concertantes pour divers instruments.

**WANNER** (Charles), pianiste et compositeur, fut nommé professeur de son instrument au Conservatoire de Munich, en 1848. Il est connu par un grand nombre de compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Nocturne pour piano, op. 1; Munich, Aibl., 1841. 2° *Rêveries d'opéras modernes au Salon;* six mélodies en forme de caprices, op. 4; *ibid.* 3° *Le Carnaval de Venise*, fantaisie variée sur la canzonette *Mamma mia*, *ibid.* 4° *Souvenir des sœurs Milanollo;* fantaisie d'après des motifs, passages, etc., exécutés par ces jeunes artistes dans leurs concerts, pour piano; *ibid.* 5° Premier grand duo pour piano et violon sur *la Fille du régiment; ibid.*

**WANNINGIUS** (Jean) ou **WANNING**, maître de chapelle de l'église Sainte-Marie, à Dantzick, vers la fin du seizième siècle, était né à Kempten. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiones sacræ 5-8 vocum*, Nuremberg, 1580, Catherine Gerlach, in-4° obl. 2° Cinquante-deux motets sur les textes

des évangiles des dimanches, à cinq, six et sept voix, Dresde, Matth. Stœckel, 1584, in-4°.

**WANSON** (François-Antoine-Alphonse), né à Liége, le 11 octobre 1809, fit ses études musicales au Conservatoire de Liége, et fut élève de M. Daussoigne pour la composition. Après avoir terminé ses études, il fut nommé professeur de solfége dans la même école. Cet artiste est mort à Liége le 1er mars 1856. Une messe de sa composition a été exécutée à la cathédrale. Il a fait représenter au théâtre de cette ville les opéras intitulés : 1° *L'Amant pour rire*, en un acte, 1835. 2° *La Seraphina*, en un acte, 1837. 3° *Le Garde de nuit*, en trois actes, 1838. 4° *L'Astrologue*, en deux actes, 1841. On connaît aussi de Wanson quelques motets et des chœurs pour des voix d'hommes. Il fut directeur de la société d'harmonie et de chant, instituée en 1828.

**WANZURA** (Ceslaus), et non **WANJURA**, récollet, né en Bohême, dirigea, pendant plusieurs années, la musique de l'église Saint-Jacques, à Prague. Il mourut dans cette ville, le 7 janvier 1736. On a publié de sa composition : *VII Brevissimæ et solemnes Litaniæ Lauretanæ a canto, tenore, basso, trombonis partim 2, partim 4, tympanis et organo*, Pragæ, Ad. Wilh. Wessely, 1731, op. 1, in-fol. Le P. Wanzura a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

**WANZURA** (Ernest), né à Waneberg, en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord lieutenant d'infanterie au service d'Autriche, et amateur de musique distingué; puis il se fixa à Vienne, et s'y fit connaître comme violoniste et compositeur. Plus tard, il se rendit à Pétersbourg et y eut la charge d'intendant de la musique de l'impératrice Catherine II. En 1787, il était, dans cette ville, premier violon de l'Opéra et directeur de la musique de la cour. Il y mourut au mois de janvier 1802, laissant en manuscrit des symphonies, des quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, et des trios de violon.

**WANZURA** ou **WANCZURA** (Joseph), professeur de piano à Vienne et compositeur de musique facile pour cet instrument, naquit en Bohême et se fixa dans la capitale de l'Autriche vers 1840. On a de lui environ cinquante œuvres de petits rondos, de valses et de polkas, publiés chez Diabelli, à Vienne.

**WARD** (Jean), professeur de musique anglais, vécut à Londres au commencement du dix-septième siècle. Barnard a inséré une messe et une antienne de la composition de ce musicien dans sa collection de musique d'église ancienne. Ward a publié lui-même les deux ouvrages suivants : 1° *Madrigals to 3, 4, 5 and 6 voices*. 2° *A Song lamenting the death of Prince Henry*, Londres, 1613.

**WARING** (William), professeur de musique à Londres, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur de la traduction du dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, publiée sous ce titre : *A Complete Dictionary of Music, consisting of a copious explanation of all the words necessary to a true knowledge and understanding of music*, Londres, 1770, in-8°. Cette première édition n'est pas achevée et ne porte ni le nom de l'auteur, ni celui du traducteur; mais il en parut une deuxième, contenant la traduction de tout l'ouvrage original, laquelle est intitulée : *The complete Dictionary of Music, consisting of a copious explanation of all the words necessary to a true knowledge and understanding of Music. Translated from the original French of Mons. J.-J. Rousseau, by William Waring*. Londres (sans date), 1 vol. gr. in-8°.

**WARNECKE** (George-Henri), né à Goslar, le 7 avril 1747, obtint, en 1789, la place d'organiste de l'église Sainte-Marie à Gœttingue. En 1780 et 1785, il publia deux recueils de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin.

**WARREN** (Ambroise), amateur de musique, vécut à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia un système de division de l'échelle musicale en trente-deux parties ou intervalles par chaque octave, sous ce titre : *The Tonometer : explaining and demonstrating by an easy method, in numbers and proportions, all the 32 distinct and different notes, adjuncts or supplements contained in each of four octaves inclusive of the gammut, or common scale of Musick*, etc., London, 1725, in-4° de sept feuilles. Ce système, essentiellement faux et arbitraire, a été analysé par Scheibe, dans son livre *Ueber die musikalische Composition* (p. 491-509).

**WARREN** (Joseph), fils d'un gentilhomme de haute naissance, est né à Londres le 20 mars 1804. Dès ses premières années il montra d'heureuses dispositions pour la musique et commença seul l'étude du violon. Plus tard, il reçut des leçons de Joseph Stone pour le piano, l'orgue et la basse continue. A l'exception d'un petit nombre de ces leçons, M. Warren ne doit qu'à lui-même et à ses études persévérantes l'in-

struction étendue qu'il possède dans l'art et dans son histoire. Pendant les années 1820 et 1821, il fut chef d'orchestre d'une société d'amateurs, pour laquelle il écrivit deux symphonies et des chants à voix seule, des duos, trios, quatuors et septuors. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. D'autres pièces vocales ont été aussi composées par lui et n'ont pas été publiées. En 1833, il fut nommé organiste et directeur du chœur de la chapelle de Sainte-Marie, à Chelsea et composa, pour l'usage de cette chapelle, trois messes à quatre voix, deux messes à deux voix avec accompagnement d'orgue, des offertoires, des hymnes et d'autres pièces de musique religieuse. Quelques morceaux pour le piano écrits par M. Warren ont été publiés à Londres, de 1828 à 1835. On a aussi de cet artiste environ trois cents morceaux pour la *Concertina*, et une méthode pour ce petit instrument qui a eu beaucoup de vogue en Angleterre. En 1840, M. Warren a été engagé par les éditeurs Robert Cocks et Cᵉ, pour donner des soins à la publication de plusieurs ouvrages de littérature musicale parmi lesquels on remarque *Hints to young Composer* (Conseils au jeune compositeur), *Hints to young Organist* (Conseils au jeune organiste), *Instruction-Book for the organ* (Manuel pour l'art de jouer de l'orgue), Le *Guide des chanteurs*, et diverses collections de pièces d'orgue. En 1842, Warren est devenu membre de la société des antiquaires musiciens et a publié, en cette qualité, Les *Falas* de Hilton, d'après l'édition de 1627. La publication la plus importante de M. Warren et qui lui fait le plus grand honneur est la dernière édition de la *Catheral Music* de Boyce, éditée chez Robert Cocks et Cᵉ, en trois volumes in-folio. La remarquable correction de cette édition, la Vie de Boyce et les notices des compositeurs dont on trouve des morceaux dans cet ouvrage, assurent à M. Warren l'estime de tous les musiciens érudits. Cet artiste laborieux a réuni une collection peu nombreuse mais intéressante d'anciens ouvrage de littérature musicale.

**WARTEL** (Pierre-François), professeur de chant à Paris, né à Versailles, le 3 avril 1806, fut admis comme élève au Conservatoire, le 15 octobre 1823, et entra dans la classe de solfége dont Halévy était alors professeur; mais deux mois après, il sortit de cette école pour entrer dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron. En 1828, il rentra au Conservatoire comme élève pensionnaire et y continua ses études de chant sous la direction de Banderali. Le premier prix de chant lui fut décerné au concours de 1829. Adolphe Nourrit devint ensuite son professeur de déclamation lyrique. Ses études étant achevées en 1831, il sortit du Conservatoire et entra à l'Opéra comme ténor : il resta attaché à ce théâtre pendant environ quinze ans. Lorsqu'il se retira, il voyagea en Allemagne, chanta à Berlin, à Prague, à Vienne, puis revint à Paris, où il s'est livré à l'enseignement du chant. Au nombre des élèves qu'il a formés, on remarque particulièrement la cantatrice distinguée Mˡˡᵉ Trebelli.

**WARTEL** (Thérèse), femme du précédent, a fait ses études au conservatoire de Paris où elle est née, et s'est fait connaître comme virtuose pianiste.

**WASSERMANN** (Henri-Joseph), né le 3 avril 1791, à Schwarzbach, près de Fulde, dans la Hesse électorale, était fils d'un musicien de village. Dès son enfance, il montra pour la musique d'heureuses dispositions qui se développèrent avec rapidité par les leçons de l'instituteur du lieu de sa naissance. Celui-ci lui enseigna les éléments du chant et du violon, puis Wassermann reçut des leçons de Hankel, *cantor* à Fulde, pour cet instrument et pour la composition. Spohr, qui était alors à Gotha, devint bientôt après son maître, perfectionna son talent, et lui fit obtenir une place à la cour du duc de Saxe-Hechingen. En 1817, Wassermann fut nommé directeur de musique à Zurich. Il espérait y rétablir sa santé, toujours chancelante depuis son enfance; mais, en 1820, il accepta une place dans la chapelle du prince de Furstemberg, à Donaueschingen, sur l'invitation de Conradin Kreutzer. Après y avoir passé plusieurs années, il se rendit à Stuttgart, puis à Munich, d'où il partit pour faire un voyage à Paris. En 1828, il accepta la place de chef d'orchestre à Genève, puis se rendit à Bâle pour y remplir les mêmes fonctions. Une maladie nerveuse l'obligea à donner sa démission et à se retirer au village de Richen, près de cette ville, où il mourut au mois d'août 1838. Wassermann a été considéré en Allemagne comme un des bons élèves de Spohr. Il a publié de sa composition : 1° Thème original varié pour violon avec quatuor, op. 4, Leipsick, Hofmeister. 2° Premier quatuor brillant pour deux violons, alto et basse, op. 14, Leipsick, Peters. 3° Duos faciles pour deux violons, *ibid.* 4° Fantaisie en forme de valse, à grand orchestre, op. 19, *ibid.* 5° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, Munich, Falter. 6° Danses à grand orchestre, op. 11, Bonn, Simrock. 7° Quelques pièces pour la guitare.

**WATIER** (François), né le 6 avril 1806, à Pas (Pas-de-Calais), n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, percepteur des contributions directes, fut appelé à Lille. Livré à la fois à l'étude de la peinture et de la musique, Watier choisit ce dernier art définitivement, et apprit, sous la direction d'un bon professeur, nommé *Baumann*, l'harmonie et le contrepoint. Plus tard, il se rendit à Paris pour perfectionner ses connaissances. Il y étudia la méthode d'enseignement de Wilheim, et, de retour à Lille, il en fit l'application dans des cours gratuits de chant populaire. C'est de cette école que sont sortis les membres des diverses sociétés orphéoniques de Lille. La société des sciences de cette ville a décerné à M. Watier une médaille d'or, en récompense de son dévouement désintéressé et des résultats qu'il avait obtenus. Un concours ayant été ouvert en 1848, par le ministre de la guerre, pour une composition de musique militaire, l'Académie des beaux-arts de l'Institut, chargée de juger ce concours, accorda un prix d'honneur à M. Watier pour une *ouverture solennelle*. Cet ouvrage, publié à Paris chez Gambaro, a fait partie, depuis lors, du répertoire des corps de musique de l'armée française. M. Watier a fait paraître, chez le même éditeur, environ quarante morceaux pour la musique d'harmonie. En 1853, cet artiste a soumis à l'examen de l'Académie des beaux-arts de l'Institut et du Comité d'enseignement du Conservatoire de Paris une *Méthode de dictée et d'écriture musicale* qui a été approuvée par ces deux corps savants, et a été publiée à Paris, chez l'éditeur Regnier-Canaux. Les autres compositions de M. Watier sont : 1° Trois cantates inédites avec orchestre. 2° Messe pour des voix d'hommes avec accompagnement d'harmonie militaire, dédiée à M. Auber; Paris, Gambaro. 3° Deuxième messe pour des voix d'hommes accompagnées par des altos et violoncelles, exécutée plusieurs fois à la cathédrale de Cambrai. 4° Troisième messe pour quatre voix d'hommes et harmonie militaire, exécutée par deux cents musiciens, à l'église Saint-Maurice, de Lille, le jour de Pâques. 5° *Te Deum* pour quatre voix d'hommes, voix seules et harmonie militaire ou orgue, exécuté le 15 août 1856, pour la fête de l'empereur Napoléon III. 6° Une collection de chœurs pour quatre voix d'hommes, publiée à Paris, chez Richault et Schonenberger, et dont plusieurs ont obtenu de brillants succès dans les concours.

**WATSON** (William), botaniste et physicien anglais, né en 1715, exerça d'abord la profession de pharmacien, mais il l'abandonna pour la médecine, en 1759, et fut nommé médecin de l'hôpital des enfants trouvés, à Londres, en 1762. Il mourut dans cette ville, le 10 mai 1787. Watson a rendu de signalés services à la science par ses recherches sur l'électricité. Au nombre de ses mémoires insérés dans les *Transactions philosophiques*, on en remarque un qui a pour titre : *Enquiry concerning the respective velocities of electricity and sound* (t. XLV, p. 59).

**WAWRA** (Wenceslas), organiste distingué à Kremsmünster, en Autriche, naquit en 1767, à Niemeycz, en Bohême, où son père était instituteur. Après avoir fait son éducation musicale au monastère de Kremsmünster, comme enfant de chœur, il y fut attaché, en 1791, en qualité de ténor et d'organiste. Il y vivait encore en 1816. On a imprimé de sa composition : 1° Six menuets avec six trios pour le clavecin, Prague, Widtman, 1808. 2° Messe allemande à trois voix et orgue pour les églises de la campagne, *ibid.*, Vienne, Haslinger. 3° *Requiem* allemand pour soprano, ténor, basse et orgue, *ibid.*

**WEBB** (Daniel), écrivain anglais, naquit en 1735, à Taunton, dans le comté de Somerset. Il se distingua d'abord comme prédicateur et publia des sermons qui le firent connaître avantageusement; mais, plus tard, il abandonna la carrière ecclésiastique, accepta un emploi civil, et défendit le ministère du duc de Leeds dans plusieurs écrits. Retiré, vers la fin du dix-huitième siècle, dans sa province natale, il y mourut le 2 août 1815. Au nombre des ouvrages de Webb, on remarque celui qui a pour titre : *Observations on the correspondence between poetry and music* (Observations sur les rapports de la poésie et de la musique), Londres, 1769, in-8°. Cet ouvrage a été réuni avec les autres écrits de l'auteur par un de ses amis (W. Winstantley), dans un volume intitulé : *Miscellanies*, Oxford, 1803, in-4°. Ce volume est devenu rare parce que la plupart des exemplaires ont péri dans un incendie. Eschenburg a donné une traduction allemande du livre de Webb sous ce titre : *Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik*, Leipsick, 1771, Schwickert, in-8° de cent soixante-neuf pages.

**WEBB** (Francis), écrivain anglais, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Panharmonium, designed as an illustration of an engraved plate, to wich is attempted to be proved that the Principles of Har-*

*mony prevail troughout tha whole System of Nature, but more especially in the Human Frame.* Londres, 1815, in-4°.

**WEBBE** (SAMUEL), musicien anglais, naquit en 1740, à Minorque, où son père était employé du gouvernement. Devenu orphelin dans son enfance, et laissé dans une situation peu aisée, il fut réduit à se faire copiste de musique pour vivre. Son goût pour l'étude lui fit apprendre sans maître le latin, le français, l'allemand et même l'hébreu. Devenu élève de Barbandt, organiste de la chapelle de Bavière, à Londres, il fit de rapides progrès dans la musique sous sa direction, et devint bientôt à la mode par la composition de chansons anglaises dont il a publié trois volumes et qui ont obtenu un succès de vogue. En 1776, il succéda à son maître Barbandt dans la place d'organiste de la chapelle portugaise. Le nombre des *glecs, catches*, et autres pièces de chant pour une ou plusieurs voix, connues sous le nom de Webbe, s'éleva à plus de cent. On connaît aussi de lui : 1° Huit antiennes à deux chœurs. 2° Trois livres de musique d'église pour l'usage du service catholique. 3° L'ode de sainte Cécile, à six voix. 4° Concerto pour le clavecin, Londres, 1788. 5° Divertissements militaires, consistant en marches et pas redoublés pour deux clarinettes, deux cors, deux bassons, petite flûte, trompettes, bugle et serpent, *ibid.* Webbe est mort à Londres en 1824, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

**WEBBE** (SAMUEL), fils du précédent, est né à Londres, vers 1770. En 1798, il s'établit à Liverpool, en qualité de professeur de musique; mais il retourna à Londres quelques années après, et y obtint la place d'organiste de l'ambassade d'Espagne. Kalkbrenner et Logier l'employèrent aussi pour l'enseignement dans l'école de musique et de piano qu'ils avaient établie, d'après le système de ce dernier. Comme son père, Webbe s'est fait connaître par la composition d'un grand nombre de chansons anglaises. Il a écrit aussi un *Pater noster* et plusieurs motets pour le culte catholique, qui ont été publiés dans la collection de Novello. Webbe est aussi connu par un petit traité d'harmonie intitulé : *Harmony Epitomized or elements of the thoroughbass*, Londres, in-4° (sans date); ainsi que par un recueil de solféges, qui a pour titre : *L'Amico del principiante, being twenty-eight short Solfaing Exercices for a single voice, with a bass, accompaniment.* Londres, sans date, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, avec accompagnement de piano, publiée par J.-B. Sale. Londres, sans date, in-4°

**WEBER** (JÉRÉMIE), né à Leipsick, le 23 septembre 1600, fit ses études dans cette ville et à Wittenberg. Après avoir fini son cours de théologie, il fut attaché à quelques églises comme prédicateur, puis il obtint la place de professeur de théologie à l'université de Leipsiek. Il mourut dans cette position le 19 mars 1643. On a imprimé de lui deux sermons sur le chant des hymnes, sous ce titre : *Hymnologia sacra, oder geistliche Sings-Kunst in zwey Predigten*, Leipsick, 1637, in-8°.

**WEBER** (PAUL), prédicateur à Saint-Sebald de Nuremberg, naquit à Lauf, le 18 septembre 1625, et mourut à Nuremberg, le 3 juillet 1696. Musicien habile, il a composé plusieurs chants chorals qui se trouvent dans les livres de chant de Nuremberg, et a publié dans cette ville, en 1667, un éloge de la musique intitulé : *De Encomio musices*, in-8°.

**WEBER** (JEAN-ADAM), savant allemand, vécut à Vienne, puis à Salzbourg, depuis 1667 jusqu'en 1691. On a de lui un livre intitulé : *Discursus curiosi ad præcipuas totius litteraturæ humanæ scientias illustrandas accommodati*, Salzbourg, 1673, in-8°. Le vingt-cinquième discours de cet ouvrage traite *De Musurgia, seu de natura musicæ* (p. 372-379).

**WEBER** (CONSTANT-JOSEPH), musicien de la chambre et organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, vécut à Dresde vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fit graver à Nuremberg, en 1762, six sonates pour le clavecin, op. 1. On croit que cet artiste mourut vers 1764.

**WEBER** (FRÉDÉRIC-AUGUSTE), docteur en médecine, et amateur de musique, naquit à Heilbronn, le 24 janvier 1753. Dans son enfance, il apprit à jouer du violon et reçut des leçons de Schobert pour ce dernier instrument. En 1771, il fut envoyé à l'Université de Jéna, et il acheva son cours de médecine à Gœttingue, trois ans après. Ayant reçu le doctorat en 1774, il s'établit à Berne, et y demeura trois ans : puis il se fixa dans sa ville natale et y exerça la médecine, se livrant en même temps à la culture de la musique dans ses heures de loisir, et se distinguant par ses écrits sur cet art et par ses compositions. Il mourut à Heilbronn, le 21 janvier 1806, à l'âge de cinquante-trois ans. La plupart des compositions de cet amateur sont restées en manuscrit; on remarque dans leur liste : 1° *Le Diable est là*, opéra-comique. 2° *Le Cordonnier alerte*, idem.

Ces deux ouvrages ont été joués avec succès sur des théâtres d'amateurs. 3° *I Pellegrini al sepolcro*, oratorio à trois voix, chœurs et orchestre. 4° Oratorio de Noël, à trois voix et orchestre. 5° Deux cantates à quatre voix et orchestre et plusieurs autres morceaux de chant avec instruments. 6° Dix œuvres pour la viole d'amour, savoir, un concerto, des quatuors, quintettes et trios. 7° Un concerto pour flûte. 8° Un *idem* pour cor. 9° Un trio pour deux pianos et violon. 10° Plusieurs symphonies, dont une intitulée : *La Cappella graziata*, parodie de *la Cappella disgraziata* de Haydn. 11° Des sonates de clavecin à quatre mains. Comme écrivain sur la musique, Weber a publié : 1° Caractéristique des voix dans le chant et de quelques instruments d'un usage habituel (dans la *Gazette musicale* de Spire, année 1788). 2° Observations sur le violon et sur le jeu de cet instrument (*ibid.*, p. 14, 17, 30, 37, 105 et 114). 3° Dissertation sur la viole d'amour et sur les améliorations qu'on y peut faire (*ibid.*, année 1789). 4° Dissertation concernant l'amélioration de la tablature italienne, à l'usage des clavecinistes, avec une suite de pièces pour le clavecin (*ibid.*). 5° Recherches sur la doctrine du contrepoint (*ibid.*). 6° De l'usage de la musique dans la médecine (dans la *Gazette musicale* de Leipsick, ann IV, p. 561, 577, 593 et 609); bonne dissertation qui renferme des observations curieuses sur ce sujet. 7° De l'influence du chant sur la santé (*ibid.*, t. VI, p. 813). 8° Dissertation concernant l'amélioration et le perfectionnement de l'ouïe dans la musique (*ibid.*, t. III, p. 469, 485, 501). 9° Des voix chantantes, de leurs maladies et du traitement de celles-ci (*ibid.*, t. II, p. 705, 721, 737, 774, 785 et 801), suite d'articles où l'on trouve de bonnes choses sur un sujet qui a beaucoup exercé les médecins dans ces derniers temps.

**WEBER** (Chrétien-Godefroid), né à Stuttgart, le 24 juillet 1758, fut attaché à la chapelle du duc de Wurtemberg, en qualité de violoniste. Il composa pour le théâtre de cette cour les opéras suivants : 1° *L'Élysée*, de Jacobi, en 1781. 2° *Claudine de Villa-Bella*, en 1783. 3° *L'Éclipse totale de lune*, en 1786. 4° *L'Enthousiaste*, en 1787. On connaît aussi de lui des airs, cantates, quelques chansons allemandes avec accompagnement de piano, des concertos, quatuors et trios pour la harpe.

**WEBER** (Bernard-Anselme), maître de chapelle du roi de Prusse, chevalier de la Croix de fer, naquit à Manheim, le 18 avril 1766. Bien que ses parents le destinassent à l'état ecclésiastique, ils lui firent commencer fort jeune l'étude de la musique, sous la direction de l'abbé Vogler : il apprit, dans l'école de ce maître, les éléments du piano. Quand Vogler partit pour l'Italie, il reçut des leçons de chant de Holzbauer, et Einberger lui enseigna les éléments de l'harmonie. Plus tard, il fut envoyé à Heidelberg pour y suivre le cours de théologie; mais l'aversion qu'il avait pour cette science et pour l'état qu'on voulait lui faire embrasser amena entre sa famille et lui de vives discussions, qui se terminèrent par une rupture ouverte. Arrivé à Hanovre, en 1787, il y accepta la place de directeur de musique du théâtre dirigé par Grossmann. Il remplit ces fonctions pendant trois ans. A cette époque, les partitions des plus beaux ouvrages de Hændel lui tombèrent entre les mains, et cette musique, aussi remarquable par la richesse d'invention que par les qualités du style, lui fit comprendre ce qui manquait à son éducation. Dans une lettre qu'il écrivit alors à son ancien maître, il exprimait son découragement avec tant de chagrin, que Vogler l'engagea à se rendre près de lui pour achever de s'instruire dans l'art d'écrire. Weber n'hésita pas à donner sa démission et à partir pour Stockholm. L'étude du contrepoint et du style dramatique y devint son unique occupation. Ce fut là qu'il entendit pour la première fois les opéras de Gluck. Son admiration pour les ouvrages de ce grand homme fut si vive, que dès ce moment, il les prit pour modèles; mais, par la nature de son esprit étroit, cette admiration fut si exclusive, qu'elle lui fit méconnaître le talent de quelques autres grands artistes, particulièrement de Mozart, dont il dénigra toujours les sublimes productions dramatiques.

La mort de Gustave III ayant décidé l'abbé Vogler à s'éloigner de la Suède, il se rendit en Danemark avec Weber, puis à Hambourg, où les deux amis se séparèrent en 1792. Alors Weber partit pour Berlin, où l'on organisait la troupe de l'Opéra allemand, au théâtre de Kœnigstadt. Il y obtint la place de second directeur de musique, et fut chargé de parcourir l'Allemagne pour engager les meilleurs chanteurs. Arrivé à Vienne, il s'y lia d'amitié avec Salieri. De retour à Berlin, après avoir rempli sa mission, il écrivit de la musique pour plusieurs grands ouvrages de Schiller et de Gœthe, tels que *Guillaume Tell*, *Jeanne d'Arc*, *la Mort de Wallenstein* et *la Fiancée de Messine*, ainsi que pour plusieurs ouvrages de Kotzebue. On lui offrit, en 1796, la place de

maître de chapelle à Rheinsberg ; mais il n'accepta pas cette position. A cette occasion, son traitement de chef d'orchestre du théâtre Kœnigstadt fut porté à 1,000 thalers. Au mois d'octobre 1803, il fit avec Kotzebue un voyage à Paris. Méhul, qui le vit alors chez Millin (voyez ce nom), m'a dit quelques années après qu'il lui parut d'humeur assez bourrue, et dominé, comme son compagnon de voyage, par un sentiment d'envie et par l'esprit de dénigrement. De retour à Berlin au commencement de 1804, Weber obtint la place de maître de chapelle du roi de Prusse, avec l'autorisation de conserver la direction de la musique du théâtre de Kœnigstadt. Il mourut à Berlin, le 23 mars 1821, à l'âge de cinquante-cinq ans.

Le talent principal de Weber consistait dans la direction des orchestres. Comme compositeur dramatique, il n'a été que l'imitateur servile de Gluck, et n'a montré de génie dans aucun de ses ouvrages. Gerber a donné la liste suivante des opéras et drames dont il a composé la musique : 1° *Menœceus*, première partie d'un opéra composé à Hanovre. 2° Musique pour les drames *les Bannières de Souabe*, et *Inès de Castro*, avec beaucoup d'airs, des prologues et épilogues, à Hanovre. 3° Quelques morceaux et prologues pour des opéras et drames, à Berlin, en 1793. 4° *Hyala et Évandre*, opéra en un acte, en 1796. 5° Hymne, ouverture et marche pour *Jolantha*, drame représenté en 1797. 6° *Mudarra*, opéra de Herclots, en 1799. 7° *Hero*, monodrame, représenté au théâtre royal de Berlin, en 1800. 8° *Le Jubilé de cent ans*, en 1800. 9° *Susmalla*, duodrame, en 1802, au même théâtre. 10° *La Bénédiction de la force*, en 1806, gravé pour le piano. 11° Musique pour *Guillaume Tell*, de Schiller. 12° *Deodata*, opéra de Kotzebue, en 1810. 13° *La Gageure*, opéra-comique en un acte, gravé pour le piano, à Berlin, en 1807. 14° Musique pour *la Fiancée de Messine*. 15° *Idem*, pour *Jeanne d'Arc*. 16° *Idem*, pour *Le Réveil d'Épiménide*, de Gœthe, en 1814. 17° *Le Cosaque*, opéra-comique, gravé pour piano, à Berlin, chez Schlesinger. 18° *Hermann et Thusnelda*, grand opéra de Kotzebue, en 1819. On connaît aussi quelques morceaux détachés composés pour des opéras, par Weber, des romances et des chansons allemandes. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 19° Andante pour piano ou harpe et flûte; Berlin, Dunker. 20° Sonates pour piano seul, gravées à Hanovre. Quelques-unes de ses ouvertures ont été gravées pour l'orchestre et pour le piano.

**WEBER** (Georges), organiste, pianiste et compositeur, naquit à Würzbourg le 1er janvier 1771. Destiné à la magistrature, il se livra dès sa jeunesse à l'étude du droit ; mais les leçons de piano que lui donna l'organiste de la cathédrale de Würzbourg développèrent ses dispositions pour la musique, et lui donnèrent un goût passionné pour cet art qui lui fit négliger la jurisprudence. Schmidt, directeur de musique de cette ville, acheva son éducation musicale et le décida à suivre exclusivement la carrière de l'art. Dans les premières années du dix-neuvième siècle, il obtint la place d'organiste de la cour, à Würzbourg, et fut chargé d'enseigner la musique aux enfants du grand-duc. On le considère en Allemagne comme un des meilleurs organistes de son temps. On connaît sous son nom : 1° Plusieurs concertos pour violon. 2° Un concerto pour piano. 3° Des chansons allemandes. 4° Cantate sur la mort d'une jeune fille, gravée à Vienne. 5° Quelques pièces d'harmonie pour des instruments à vent.

**WEBER** (Frédéric-Dionis ou Denis), directeur du Conservatoire de musique de Prague, naquit en 1771 à Welchau, en Bohême. François Bayer, maître d'école de ce lieu, commença à lui enseigner, dans sa septième année, la musique, le piano et la plupart des instruments à cordes et à vent. A l'âge de douze ans, Weber entra chez les Piaristes de Treppan pour y faire ses études littéraires. Plus tard, il fut admis au séminaire *Clementini*, à cause de sa belle voix et de son habileté dans la musique ; puis il suivit avec éclat, à l'Université de Prague, les cours de philosophie, de théologie et de droit. Cependant, le zèle qu'il y portait ne lui fit pas négliger la musique, et son goût pour cet art finit par devenir une passion véritable. Ses études universitaires étant achevées en 1792, il commença à se livrer spécialement à la culture de cet art. Quelques compositions légères où l'on remarquait un goût heureux de mélodie, et son habileté sur le piano, le mirent en vogue ; bientôt il fut le maître de musique le plus occupé chez la noblesse de Prague. Il passait aussi pour le théoricien le plus instruit parmi ses compatriotes. La première grande composition qui plaça Weber au rang des artistes les plus distingués fut une cantate divisée en deux parties et intitulée : *La Délivrance de la Bohême*. Elle fut exécutée au théâtre de Prague, en 1797, pour l'anniversaire de la naissance

de l'Empereur, par un orchestre et un chœur de 350 musiciens. Le 1er juin 1800, il fit représenter *le Roi des génies*, opéra qui eut du succès. On cite aussi de lui *le Marché aux filles*, petit opéra avec accompagnement de quatuor et de piano, composé pour un théâtre d'amateurs, et *la Perle trouvée*, ouvrage écrit pour le théâtre allemand de Prague, mais qui ne put être représenté à cause des circonstances fâcheuses où se trouvait ce théâtre avant que Charles-Marie de Weber le réorganisât. Frédéric-Dionis Weber ne crut pas déroger de sa qualité de théoricien en écrivant un grand nombre de danses qui obtinrent un brillant succès. Prédécesseur de Lanner et de Strauss, ce fut lui qui commença à rajeunir les formes de ce genre de musique. Plusieurs recueils de ses quadrilles, allemandes et écossaises, ont été gravés à Prague et à Vienne.

En 1810, quelques magnats de la Bohême prirent la résolution de se constituer en société pour les progrès de la musique dans leur patrie, et d'établir un Conservatoire à Prague. Ce projet reçut son exécution, et Weber fut appelé à diriger la nouvelle école. Ce fut vers cette époque que la rivalité qui existait entre lui et Tomascheck dégénéra en une vive inimitié perpétuée par d'imprudents amis de ces deux artistes. Weber fit preuve de talent et de zèle dans la direction de l'école confiée à ses soins. Pendant son administration, le Conservatoire de Prague a vu se former, dans son enceinte, plus de trois cents bons musiciens, à la tête desquels se placent le célèbre compositeur et pianiste Moscheles, Kalliwoda et Joseph Dessauer. En prenant possession de ses fonctions de directeur du Conservatoire, Weber avait conçu le projet de rédiger pour cette école des principes de musique, d'harmonie et de composition; il publia les premiers dans un livre qui a pour titre : *Allgemeine theorisch-praktischs Vorschule der Musik* (Méthode élémentaire et générale de musique théorique et pratique); Prague, 1828, M. Berra, un vol. in-8°, avec beaucoup d'exemples notés et le portrait de l'auteur. Cet ouvrage fut suivi d'un autre plus important, concernant l'harmonie et la composition, intitulé : *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses, für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet* (Traité théorique et pratique de l'harmonie et de la basse continue, rédigé pour l'enseignement dans le Conservatoire de Prague); Prague, 1830-1834, M. Berra, quatre parties in-8°. Weber ne s'est pas proposé d'exposer, dans ce livre, un système nouveau et original de construction et de classification des accords : il en a fait simplement un manuel d'enseignement pratique d'une intelligence facile, et l'on doit lui rendre cette justice qu'il y a réussi; mais les harmonistes instruits par une semblable méthode ne peuvent l'être que d'une manière empirique, et sont incapables de concevoir l'ensemble d'une théorie rationnelle.

Au nombre des compositions de Weber on compte plusieurs messes, dix-huit cantates et beaucoup de musique instrumentale ; on en a gravé : 1° Six marches en harmonie à onze parties, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Petites pièces faciles pour le piano, à quatre mains, op. 3; Prague. 3° Six variations avec violon et violoncelle; Prague, 1806. 4° Adagio et polonaise pour le piano, *ibid.* 5° Six variations pour le piano sur un air du ballet de *Castor et Pollux; ibid.* 6° Environ dix recueils de Lændler, quadrilles, écossaises et menuets pour le piano; Prague, Poll et Berra. 7° Collection de chansons allemandes sur les poésies de Burger, Hœlly et Blumaner; Prague, 1793. 8° Deuxième collection *idem*, *ibid.* 9° Divertissement pour le chant et le piano, Prague, 1802, Hans. 9° Sextuor pour six cors à pistons. 10° Sextuor pour six trombones. 11° Trois quatuors pour quatre cors à pistons. 12° Variations de bravoure pour la piano. Dionis Weber est mort à Prague le 25 décembre 1842.

**WEBER** (Jean-Jacques-Frédéric), professeur de piano à Glogau, dans la Silésie. Il publia, vers 1800 : 1° Airs variés pour piano et harpe, chez Günther. 2° Récréation pour piano seul et pour piano à quatre mains; *ibid.*, 1802. MM. Kossmaly et Carlo ne fournissent pas de renseignements sur cet artiste, dans leur Lexique des musiciens de la Silésie.

**WEBER** (Gottfried ou Godefroid), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 1er mars 1779, à Freinsheim, dans la Bavière rhénane. Fils unique du bourgmestre de cette ville, qui fut, plus tard, conseiller de justice à Manheim, il reçut une éducation sérieuse, et fit ses premières études sous la direction du pasteur de la petite ville où il avait vu le jour; puis il alla les continuer au gymnase de Manheim. En 1796, il fréquenta l'Université de Heidelberg. Dans l'année suivante, il fit un voyage à Vienne, en visitant Munich, Augsbourg et Ratisbonne. De retour à Heidelberg, il y reprit ses études de droit, et alla faire une année de stage en 1799, chez un avocat de

Manheim. Le désir de compléter la somme de ses connaissances le conduisit en 1800, à l'Université de Gœttingue, dont il suivit les cours pendant dix-huit mois. Tant de persévérance et les fonctions qu'il exerça, en 1801, à la chambre impériale de Wetzlar, préparèrent à Godefroid Weber une honorable carrière dans la magistrature. Ayant reçu, en 1802, les grades académiques, il s'établit à Manheim et y débuta comme avocat au tribunal de première instance. Ses succès au barreau lui procurèrent, en 1804, sa nomination de procureur fiscal de la ville. Après dix ans d'exercice de ces fonctions, dont les loisirs lui laissèrent assez de temps pour s'occuper de la musique avec ardeur, il fut appelé, en 1814, à Mayence, en qualité de juge, et quatre ans après, le grand-duc de Hesse le nomma conseiller de justice à Darmstadt. Appelé, au mois de juin 1825, à la commission de rédaction d'un nouveau code civil et criminel pour le Grand-Duché, il fut récompensé de son zèle et de ses travaux, au mois de juillet 1832, par sa nomination de procureur général à la cour suprême d'appel et de cassation. Le 12 septembre 1839, il mourut aux bains de Kreuznach, à l'âge de soixante ans.

Dans ce qui précède, Weber n'est considéré que comme jurisconsulte et comme magistrat; mais c'est surtout comme musicien et comme écrivain sur la musique qu'il a donné du retentissement à son nom, quoique son éducation musicale n'eût été que celle d'un amateur. Il ne parut même pas d'abord avoir reçu de la nature une heureuse organisation pour cet art. Le premier instrument qu'il apprit fut le piano : il y fit peu de progrès dans les premiers temps. Plus tard, il prit des leçons d'Appold pour la flûte, étudia le violoncelle, et acquit de l'habileté sur ces deux instruments. Son goût pour l'art se développant en raison de ses progrès, il s'y livra avec ardeur pendant les douze années de son séjour à Manheim, après son retour de l'Université de Gœttingue. Il y fonda une école de musique et des concerts spirituels qui y ont subsisté longtemps dans un état de splendeur. Ce fut aussi dans les premiers temps du séjour de Godefroid Weber à Manheim qu'il s'essaya dans la composition, sans posséder aucune notion d'harmonie ni de contrepoint; c'est ainsi qu'il écrivit ses premières messes; mais bien que le public accueillit ses ouvrages avec faveur, il comprit qu'il ne pourrait rien produire de durable s'il n'acquérait des connaissances didactiques et positives dans l'art d'écrire. Dès lors il prit la résolution d'étudier la théorie de cet art, et, dans l'impossibilité de trouver près de lui un maître qui pût la lui enseigner, il lut tous les traités d'harmonie et de composition qui lui tombèrent sous la main. Ici se trouve la cause de la fausse direction que Weber donna à ses idées concernant la doctrine musicale. Blessé des contradictions qu'il apercevait dans les systèmes différents de Kirnberger, de Vogler, de Marpurg et de quelques autres; manquant d'ailleurs de l'éducation pratique, qu'on ne peut acquérir que par les leçons d'un maître, il en vint à se persuader que les principes générateurs des accords, de leur enchaînement, dont on avait fait tant de bruit, n'étaient que de pures illusions; et, poussant le scepticisme jusqu'à ses dernières limites, il alla même jusqu'à déclarer qu'il ne pouvait rien exister de semblable, et que l'analyse des faits de pratique était le seul moyen d'enseignement profitable qu'on pût employer. La lecture des partitions des grands maîtres ayant été la source de son instruction, dans l'isolement où il se trouvait, il considéra l'analyse des cas particuliers de la composition comme la clef véritable de la science. Le point de départ des théoriciens ayant été différent, il n'était pas étonnant qu'ils fussent en contradiction. Les uns, prenant pour base la division du monocorde et la progression harmonique : d'autres, deux progressions inverses et l'échelle chromatique; d'autres, des phénomènes acoustiques; d'autres enfin, un choix arbitraire d'accords, il est certain qu'ils devaient se trouver en opposition dans les conséquences, puisqu'ils l'étaient dans le principe. Or, que devait faire celui qui, comme Weber, aspirait à se poser comme théoricien nouveau, si ce n'est de discuter la valeur de chaque principe, en démontrer les avantages ou les inconvénients, et redresser les fausses déductions que leurs auteurs avaient pu en tirer, ou poser comme des vérités démontrées les faits isolés applicables aux diverses théories et nés successivement dans l'espace de plus d'un siècle? Ces vérités, telles que la loi du renversement, formulée par Rameau, l'existence primitive d'un accord dissonant naturel, établie théoriquement par Sorge, la formation des dissonances artificielles par les prolongations et altérations d'intervalles découverte par Schroeter et Kirnberger, enfin la substitution de certains accords à certains autres, analysés par Catel (voy. tous ces noms), sont des faits acquis à la science; il ne s'agissait plus que de les ramener à un principe qui, dégagé de toute considération physique ou mathématique, fût puisé dans l'art lui-même

et qui fût la loi générale de sa constitution. Au lieu d'accepter cette mission, qu'a fait Weber? Il déclare, dans la préface de son *Essai d'une théorie systématique de la composition*, qu'il ne croit pas à l'existence d'un système qui s'accorderait avec tous les faits d'expérience harmonique : « Mon livre (dit-il) n'est point » un système dans le sens scientifico-philoso- » phique du mot, ni un ensemble de vérités » déduites, dans une succession logique, d'un » principe suprême. J'ai, au contraire, établi, » comme un trait caractéristique de ma ma- » nière de voir, que notre art ne s'approprie » nullement, du moins jusqu'à ce moment » (1817), à une semblable base systématique. » Le peu de vrai que nous savons, en ce qui » concerne la composition, consiste encore, à » l'heure qu'il est, en un certain nombre d'ex- » périences et d'observations sur ce qui sonne » bien ou mal dans tel ou tel assemblage de » notes. Déduire ces expériences logiquement » d'un principe fondamental et les transformer » en science philosophique, en système, voilà » ce qu'on n'a pu faire jusqu'à présent, comme » j'aurai souvent occasion de le faire remar- » quer dans le cours de l'ouvrage. » On voit par ces paroles que c'est la théorie du scepticisme en musique que Godefroid Weber entreprit d'exposer dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere* [Essai d'une théorie systématique (ordonnée) de la musique, pour s'instruire soi-même, avec des remarques pour les savants], Mayence, B. Schott, 1817-1821, trois vol. in-8°. L'originalité d'un livre qui avait pour but la négation des principes fondamentaux de l'art fut sans doute la cause du succès que celui de Weber obtint à son apparition; succès si brillant, qu'une deuxième édition suivit de près la première (Mayence, 1824, B. Schott, 4 vol. in-8°) et qu'il en fut publié une troisième peu d'années après (Mayence, 1830-1832, 4 vol. in-8°). Cependant, les Allemands eux-mêmes, épris d'abord de la nouveauté de la forme de l'ouvrage, ont fini par apercevoir le vide d'une théorie négative qui ramenait la science à ce qu'elle était au temps de Heinichen et de Mattheson, et l'engouement a fait place chez eux à l'indifférence. Toutefois le livre de Weber est recommandable par l'esprit d'analyse qui s'y fait remarquer dans l'examen d'une multitude de cas particuliers de l'art et de la science; si on ne peut le considérer comme l'exposé d'une théorie véritable, on doit avouer que c'est un recueil intéressant d'observations où l'on peut puiser des renseignements utiles. Une traduction anglaise de cet ouvrage a été publiée sous ce titre : *The Theory of Musical composition treated with a Wiew to a naturally consecutive arrangements of topics.* Cette traduction a été faite sur la troisième édition allemande, avec des notes, par M. James-F. Warner, professeur de musique à Boston (États-Unis d'Amérique), en deux volumes gr. in-8°. Une seconde édition de cette traduction a été donnée à Londres, en 1851 (deux vol. gr. in-8°), par M. Bishop, de Cheltenham (*voyez* ce nom), qui a rétabli plusieurs passages de l'original, supprimés par M. Warren, notamment l'analyse de l'introduction du quatuor de Mozart (en *ut*), qui a donné lieu à la controverse de l'auteur de la présente biographie avec Perne et Kiesewetter (sous le pseudonyme de *Le Duc*).

2° *Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende* (Science générale de la musique, à l'usage des professeurs et des élèves), Darmstadt, C. M. Leske, 1822, in-8°, de cent-quarante-neuf pages et quinze planches d'exemples. Cet ouvrage, extrait du précédent, est relatif aux éléments de la musique considérés dans la gamme, les intervalles, la mesure et le rhythme. Il en a été fait une deuxième édition en 1825, à Mayence, chez Schott, in-8°, et une troisième, en 1831, à Mayence, chez le même, in-8° de cent-quatre-vingt-quatorze pages. Weber a ajouté à celle-ci une table des matières fort étendue, qui forme une sorte de dictionnaire abrégé de musique. 3° *Die Generalbasslehre zum Selbstunterrichte* (Doctrine de la basse continue pour s'instruire soi-même), Mayence, Schott, 1833, in-8° de XII et cinquante-quatre pages avec des planches d'exemples. Ce petit manuel d'harmonie est extrait de la troisième édition de l'*Essai d'une théorie systématique de la composition.* L'auteur y a ajouté quelques éclaircissements nouveaux. Weber a aussi traité de l'accompagnement de la basse chiffrée dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XV, ann. 1813, pages 105 et suiv.) et dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. XIII, p. 145-167), d'après l'*Essai d'une théorie de la composition.* 4° *Ueber Chronometrische Tempobezeichnung, nebst Vergleichungstafel der Grade des Mælzelschen Metronome*, etc. (Sur la détermination chronométrique du temps en musique, suivi d'une table de comparaison des degrés du métronome de Maelzel avec les oscillations simples du pendule), Mayence, Schott,

1817, in-8° de six feuilles; Bonn, Simrock. Ce petit ouvrage est extrait de l'*Essai d'une théorie*, etc. Weber avait déjà traité ce sujet dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XV, p. 441, et t. XVI, p. 447 et 465), et dans la *Gazette musicale* de Vienne), t. I, ann. 1817, p. 204-209 et p. 313). 5° *Beschreibung und Tonleiter der G. Weber'schen Doppelposaunen* (Description et gamme du trombone double de G. Weber), Mayence, Schott (sans date), gr. in-8° de huit pages. Weber inventa cet instrument à Mayence, en 1817. 6° *Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente* (Essai d'une acoustique pratique des instruments à vent). Ce traité, une des meilleures productions de G. Weber, a été écrit pour le dixième volume de l'Encyclopédie allemande de Ersch et de Gruber. Weber l'a publié aussi dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XVIII, p. 33, 49, 65, 87, et t. XIX, p. 809 et 825). 7° *Ueber Saiteninstrumente mit Bünden, und die Eigenthümlichkeit dieser Einrichtung* (Sur les instruments à cordes et à archet et sur leurs propriétés). Ce morceau a été inséré dans la *Gazette musicale* de Berlin (ann. 1825, n° 12). 8° *Ueber wichtige Verbesserung des Horns* (Sur un perfectionnement important du cor), dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XIV, p. 759). 9° *Vorschlag zu Vereinfachung und Bereicherung der Pauken* (Sur la simplification et l'amélioration des timbales), dans le même journal (t. XVI, p. 558). 10° *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'à présent sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, Schott, 1826, in-8° de XXIV et quatre-vingt-seize pages). 11° *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Plus amples résultats des recherches continuées sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, Schott, 1827, in-8° de cinquante-six pages. *Voyez* sur ces écrits, extraits de la *Cæcilia* (t. III, p. 205-209, t. IV, p. 257-352, et t. VI, p. 193-230), la *Biographie universelle des musiciens* (t. VI, p. 239 et 240). Godefroid Weber entreprit, en 1824, la publication d'un écrit périodique concernant l'histoire et la littérature de la musique, intitulé : *Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Cécile, écrit périodique pour le monde musical), Mayence, Schott, 1824 et années suivantes. Il fut le rédacteur en chef des quatre-vingts premiers cahiers de cet excellent écrit, formant vingt volumes in-8°. Interrompu ensuite, cet ouvrage a été continué depuis la mort de Weber par Dehn, de Berlin (voyez ce nom). Indépendamment d'un grand nombre d'analyses de publications nouvelles, Weber y a inséré les morceaux dont voici les titres : 12° *Die menschliche Stimme. Eine physiologisch-akustische Hypothese* (La voix humaine. Hypothèse physiologico-acoustique. t. I, p. 81-103). 13° *Ueber Tonmalerei* (Sur l'expression pittoresque des sons. Extrait d'une esthétique inédite de la musique, t. III, p. 125-172). 14° *Die Aura, akustisch und harmonisch betrachtet* (L'air [vibrant], considération acoustique et harmonique, t. IV, p. 49-62). 15° *Teutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts. Betrachtungen eines Musikfreunden* (L'Allemagne dans le premier quart du nouveau siècle. Réflexions d'un ami de la musique, t. IV, p. 89-111). 16° *Ueber compensation der Labialpfeifen* (Sur la compensation des tuyaux à anches, etc., t. XI, p. 203-214). 17° *Ueber compensirte Labialpfeifen* (Sur les tuyaux à compensation, t. XVI, p. 65). 18° *Verbesserte Orgelpfeifen, Erfindung des Orgelbauers Turley* (Les tuyaux d'orgue perfectionnés; invention du facteur d'orgues Turley, *ibid.*, p. 68). 19° *Skizzen zur Lehre vom doppelten Contrapuncte* (Esquisse de la théorie du contrepoint double. t. XIII, p. 1-29 et p. 209-232). 20° *Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C* (Sur un passage particulièrement remarquable d'un quatuor de violon en *ut* par Mozart, t. XIV, p. 1-49 et 122-129 (1). Weber a écrit aussi la

(1) Ce morceau fut publié par Weber à l'occasion d'une discussion relative à un article que l'auteur de cette Biographie avait donné dans la *Revue musicale*, t. V, n° 26, ann. 1829). Perne avait répondu à cet article dans le même écrit, et avait prétendu excuser la mauvaise harmonie du passage de Mozart par des considérations de tonalité qui, précisément, en sont la condamnation. Il avait été facile au rédacteur de la *Revue musicale* de réfuter cette faible apologie dans une note placée à sa suite. L'affaire causa quelque émotion au Conservatoire de Paris, et pendant une séance du jury des concours qui arriva dans le même temps, et où se trouvaient Cherubini, Boieldieu, Paer, Lesueur, Reicha, Berton et l'auteur de l'article, diverses opinions furent agitées à ce sujet. Lesueur gardait le silence; mais Boieldieu, Paer et Berton condamnaient les successions harmoniques du passage. Reicha entreprit leur défense, mais Cherubini trancha la question en s'écriant : *Tu ne sais ce que tu dis : Fétis a raison. Sa règle est celle de la bonne école : elle condamne ce passage.*

Cependant le conseiller Kiesewetter, caché sous le pseudonyme de *M. C. E. Leduc*, fit, dans la *Gazette musicale*, une critique de l'article de la *Revue musicale*, de Leipsick (t. XXXII, p. 117-132), où il montre une grande ignorance de l'art d'écrire en musique. Une re-

préface du tableau des principaux faits de l'histoire de la musique par Stœpel (voyez ce nom) et quelques morceaux dans la *Gazette musicale* de Vienne, entre autres ceux-ci : 21° *Ueber musikalische Instrumente ælterer und neuerer Zeit* (Sur les instruments de musique anciens et modernes, t. I, p. 257-263). 22° *Abhandlung über die Fortbewegung der Septime und Terz der Hauptseptimer Harmonie* (Dissertation sur la progression de septième et tierce dans l'harmonie de septième fondamentale, t. IV, p. 1-7, 9-13, 25-29, 33-36, 41-43, 65-70).

Godefroid Weber avait espéré de se faire une réputation de compositeur distingué; il eut même cette ambition avec plus d'énergie que celle d'écrivain sur la musique, car, vers la fin de sa vie, il exprima plusieurs fois le regret que sa renommée de théoricien eût absorbé celle qu'il avait désirée pour ses compositions, et ce fut, suivant ce qu'on m'a dit en Allemagne, ce qui lui fit prendre la musique en dégoût dans ses dernières années. Quoi qu'il en soit, il commença ses publications dans sa jeunesse et lorsque son éducation musicale n'était encore qu'ébauchée. L'arrivée de l'abbé Vogler à Darmstadt et l'école qu'il y ouvrit ayant fourni à Weber l'occasion de se lier d'amitié avec Meyerbeer et Ch. Marie de Weber, leur ardent amour de l'art échauffa sa verve, et ce fut alors qu'il produisit ses meilleures compositions. Il a dressé lui-même la liste suivante de ses ouvrages en ce genre : I. Musique d'église. 1° *Te Deum* (en *mi* bémol) à quatre voix et orchestre, op. 18, Offenbach, André. 2° *Requiem* en (*fa* mineur) pour des voix d'hommes, violes, basse, cors, timbales et orgue obligé, op. 24, Mayence, Schott. 3° *Messe* n° 1 (en *fa*), à quatre voix, 2 violons, alto, basse et orgue obligé ou instruments à vent, op. 27, *ibid*. 4° *Messe* n° 2 (en *sol*) à quatre voix, 2 violons, viole, basse, hautbois, bassons, trompettes et timbales, op. 28, Bono, Simrock. 5° *Messe* n° 3 (en *mi* mineur) à quatre voix, violons, alto, basse, flûte, hautbois, bassons, cors et orgue. op. 33, Leipsick, Probst. 6° Hymne à Dieu, pour deux chœurs, op. 42, Mayence, Schott. II. Chants à plusieurs voix ou à voix seule. 7° Douze chants à quatre voix, avec accompagnement *ad libit.*, op. 16, Augsbourg, Gombart. 8° Douze chants à voix seule et piano, op. 17, Bonn, Simrock. 9° *id.*, op. 21, *ibid.* 10° Chants spirituels pour des enfants, avec accompagnement d'orgue, op. 22. 11° Chants pour des voix graves, avec piano, op. 23, Leipzick, Hofmeister. 12° Chants sur des poésies de Gœthe et de Schiller, à voix seule et piano, op. 25, Augsbourg, Gombart. 13° Couronne de chansons pour une et plusieurs voix, avec piano, op. 31, Mayence, Schott. 14° Chants à voix seule et guitare ou piano, op. 32 et 34, Leipsick, Peters. 15° Chants à quatre voix d'hommes sans accompagnement op. 35, Berlin, Schlesinger. 16° *Liche, Lust und Leiden*, chants à voix seule et piano, op. 36, Mayence, Schott. 17° Chant de fête pour quatre voix d'hommes, chœur et accompagnement d'instruments à vent, op. 40, *ibid.* 18° Chants à plusieurs voix, op. 41, *ibid.* 19° Chansons de table pour deux ou trois voix d'hommes, avec chœur et accompagnement de guitare ou piano, op. 42, *ibid.* III. Musique instrumentale. 20° Thème avec variations pour guitare et violoncelle, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 21° Sonate pour piano, op. 15, Bonn, Simrock. 22° Trio pour violon, alto et violoncelle, op. 26, Augsbourg, Gombart. 23° Thème du *Freyschütz* pour flûte et guitare, op. 37, Bonn, Simrock. 24° Barcarolle vénitienne variée pour flûte et piano, op. 38, *ibid.* 25° Étude pour flûte en variations sur un thème norwégien, avec guitare, op. 39, *ibid.*

Godefroid Weber était membre de la plupart des Académies de musique de l'Europe. Celle de Stockholm lui avait envoyé le diplôme d'académicien honoraire, en 1827. L'Académie des arts et des sciences de Berlin, la société pour les progrès de la musique de Rotterdam, la société musicale de Suisse, celle de la Thuringe se l'étaient associé. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt lui accorda la croix de Mérite de première classe, en 1827.

**WEBER** (Edmond de), frère aîné du précédent, naquit à Eutin du même père, mais d'une autre mère, en 1782, et fit ses études musicales à Salzbourg, où il fut placé ensuite dans la chapelle, en qualité de premier violon et de chef d'orchestre de l'Opéra; puis il fut directeur de musique à Kœnigsberg, à Dantzick, et en dernier lieu à Cologne, où il se trouvait encore en 1830; mais, en 1832, il jouait l'alto au théâtre de Hambourg. Après cette époque,

ponse parut dans la Revue (t. VIII, ann. 1830), et le même Leduc répliqua dans la même Gazette (tome XXXIII, p. 81-89 et 101-105). Ses raisonnements et les exemples notés dont il les appuyaient étaient remplis de tant d'absurdités contre les plus simples notions d'harmonie et de contrepoint, que l'auteur de cette biographie dut cesser une polémique dans laquelle il n'était pas même compris de son adversaire. Suivant son habitude, Weber se borne à analyser le passage de Mozart dans son article, sans arriver à une conclusion positive.

on ne trouve plus de renseignements sur cet artiste. On a gravé de sa composition : Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; Augsbourg, Gombart. On connaît sous son nom les opéras intitulés *Der Transport im Koffer* (Le transport dans la malle), et *Die Zwillinge* (Les jumeaux).

**WEBER** (Charles-Marie Frédéric-Auguste baron DE), compositeur allemand du dix-neuvième siècle qui, après Beethoven, a joui de la réputation la plus brillante, naquit le 18 décembre 1786, à Eutin, petite ville du duché de Holstein. Il y a toutefois des observations à faire sur cette date. Une table de marbre, érigée à Eutin, à l'occasion d'une fête commémorative donnée en 1853, porte ceci : *Charles-Marie de Weber, baptisé à Eutin le 20 novembre 1786, mort à Londres le 5 juin 1826.* Cependant M. Max-Marie de Weber, fils de l'auteur du *Freyschütz* et directeur de l'administration royale des chemins de fer de la Saxe, à Dresde, a retrouvé, dans un recueil d'actes de famille écrits de la main de son grand-père, François-Antoine de Weber, une note dont voici la traduction : « Eutin, dans le Holstein, » 1786. Le 18 décembre, à dix heures et demie » du soir, est né Charles-Marie-Frédéric-Ernest » et il a été baptisé le 20 décembre dans la » chapelle de la cour, à Eutin (Holstein). » Cette découverte a été annoncée par M. Jahns, dans le n° du 24 mai 1854 de la *Nouvelle Gazette musicale* de Berlin (*Newe Berliner Musik-Zeitung*) (1).

Dans le premier volume du tableau de la vie de son illustre père (*Carl Maria von Weber ein Lebensbild*. Leipsick, Ernest Keil, 1854, p. 19), M. Max-Marie de Weber, après avoir rapporté le texte de la note de François-Antoine, paraît néanmoins rester dans le doute. Il admet la possibilité que le livre de l'église d'Eutin renferme une erreur de nom de mois; mais il ajoute, après avoir rapporté la note de son grand-père : *Il se peut que cet écrit soit aussi inexact que bien d'autres assertions de ce singulier homme* (Die indess weder mehr Glaubhaftigkeit verdient als andre Niederschriften des oft schaflüchtigen mannes) (2).

Il ajoute que Charles-Marie de Weber avait choisi le 16 novembre pour la date de sa naissance, parce qu'elle coïncidait avec le jour de la naissance de sa femme.

La retraite où vivait sa famille, les visites qu'on y recevait de quelques hommes de mérite, et l'isolement où le jeune Weber était retenu par ses parents à l'égard des enfants du voisinage, secondèrent leurs vues pour le succès de l'éducation qu'ils voulaient lui donner. Son esprit devint méditatif, à l'âge où l'on ne sait pas d'ordinaire ce que c'est que la méditation; son imagination s'exalta, et dans l'ignorance où on le laissa du monde, il s'en fit un tout fantastique dont il était le centre. Le temps se partageait pour lui entre la peinture et la musique; il dessinait, peignait à l'huile, à l'aquarelle, et acquérait quelque habileté dans la gravure à l'eau-forte. Toutefois, il ne porta jamais beaucoup d'ardeur dans ces occupations ; sans y prendre garde, il finit par les abandonner pour ne s'occuper que de la musique, qui bientôt remplit toute son âme, comme il disait lui-même. Il ne put cependant y faire d'abord autant de progrès qu'il le désirait, parce que des circonstances imprévues, ou même le caprice, déterminaient son père à changer souvent le lieu de sa résidence. Cette instabilité, ayant pour conséquence d'obliger Weber à changer souvent de maîtres de musique et de piano, jetait beaucoup d'incertitude dans ses études. Enfin, il rencontra dans Heuschel, de Hildburghausen, un bon instituteur dont il reçut les leçons pendant les années 1796 et 1797, et dont le zèle et les soins intelligents le préparèrent à l'exécution puissante et caractéristique qu'il acquit sur le piano. On put dès lors acquérir la conviction que la nature l'avait destiné à la culture de la musique, et ses parents résolurent de n'épargner aucun effort pour développer ses heureuses dispositions. Dans ce dessein, ils allèrent s'établir à Salzbourg, et le placèrent sous la direction de

(1) Voyez la note publiée par M. Théodore Parmentier, dans la *Gazette musicale de Paris*, n° 51 de l'année 1854.

(2) François-Antoine de Weber a justifié dans toute sa vie l'épithète dont se sert son petit-fils. Doué de talent naturel pour la musique, mais n'ayant fait aucune étude sérieuse, il se décida pour l'état militaire et obtint de l'électeur Charles-Théodore une sous-lieutenance dans la cavalerie, en 1756, fut blessé grièvement à la bataille de Rasbach, puis se dégoûta du métier des armes et entra comme surnuméraire dans l'administration des impôts à Hildesheim, en 1757. Un an après, il fut fiancé à la fille de son chef, J.-F. De Fumetti, qui lui apporta de la fortune. Son beau-père étant mort un an après, il lui succéda dans son emploi. En 1759, il épousa sa fiancée. Après quelques années d'une existence tranquille, il s'ennuya de sa position, se remit à cultiver la musique et dérangea ses affaires. En 1768, il perdit sa place, à cause de sa négligence, et vécut fort retiré à Hildesheim jusqu'en 1773. Sa famille se composait de huit enfants, dont cinq garçons et trois filles. En 1753, il quitta Hildesheim et entra dans un orchestre de théâtre; puis il se fit lui-même directeur de spectacle, dissipa tout ce qu'il possédait dans cette entreprise, et fut tour à tour maître de chapelle de l'évêque de Lubeck, musicien de ville, puis errant de ville en ville, sans prendre de position nulle part.

Michel Haydn, maître habile sans doute, mais dont l'aspect sérieux et l'enseignement sévère frappèrent d'une sorte de stupeur cet enfant, d'un âge trop différent de celui du vieillard. Weber ne tira que peu de fruit des leçons de ce savant musicien : il continua à se diriger par son instinct, et le premier résultat de ses efforts fut la publication de six petites fugues pour le clavecin, qui parurent à Salzbourg en 1798. Vers la fin de cette année, il se rendit à Munich, où il reçut des leçons de chant de Valesi (*voy.* ce nom), et devint élève de Kalcher, organiste de la chapelle royale, pour la composition. Environ vingt ans après, Weber écrivait : « Aux excellentes et lumineuses instruc» tions de ce maître, je suis redevable de la » connaissance des procédés de l'art, et de la » facilité à les employer, particulièrement en » ce qui concerne la manière de traiter un » sujet à quatre parties, dont les lois doivent » être aussi familières au musicien, que celles » de l'orthographe et du rhythme au poëte. » Ce fut sous les yeux de Kalcher que Weber écrivit son premier essai de musique dramatique, dans un opéra qui avait pour titre : *Die Macht der Liebe und des Weins* (La force de l'amour et du vin). Il composa aussi, dans le même temps, une messe solennelle, plusieurs sonates et variations pour le piano, des trios de violon et des chansons allemandes; mais plus tard, lorsque son talent eut acquis plus de maturité et que son goût fut formé, il jeta au feu les premières productions de sa jeunesse.

Vers la fin de 1799, Sennefelder ayant publié les premiers essais de la lithographie, Weber se passionna pour cette nouveauté. « L'impatiente activité d'une jeune tête qui » recherche avec avidité tout ce qui est » nouveau (dit-il dans le mémoire qu'il a » laissé sur sa vie) détourna dès lors mon » attention de son objet légitime, et me mit » dans l'esprit de devenir le rival de l'ingé» nieux auteur de cette singulière découverte. » Je me procurai une collection d'outils né» cessaires, et me mis à travailler avec ardeur, » de telle sorte que je finis par me persuader » que j'étais moi-même l'inventeur du pro» cédé. Il est du moins certain que j'imaginai » un système plus parfait, et que je parvins à » construire une meilleure machine propre à » imprimer. Rempli de mes idées à ce sujet, » et désirant appliquer mon procédé à des » travaux plus importants, je demandai à mon » père de nous transporter à Freyberg, où je » pouvais me procurer avec plus de facilité » les matériaux qui m'étaient nécessaires. » Toutefois cette fantaisie ne dura pas long» temps. La nature mécanique de ma nouvelle » occupation, la fatigue et le dommage qu'elle » me causait, enfin, sa tendance à amortir » mes facultés, me la firent bientôt abandon» ner, et ce fut avec un redoublement de zèle » que je retournai à la musique. »

La composition de l'opéra *Das Waldmædchen* (La fille des bois) marqua le retour de Weber à l'art pour lequel il était né. Cet ouvrage fut représenté à Munich pour la première fois, au mois de novembre 1800; le succès surpassa les espérances du jeune artiste, alors âgé de quatorze ans seulement; car non-seulement il réussit à Munich, mais on le représenta quatorze fois à Vienne; il fut traduit en langue bohème pour le théâtre National de Prague, et l'administration du théâtre de Pétersbourg le mit en scène. Cependant Weber, choqué des imperfections de son travail, lorsque son éducation musicale fut plus avancée, le refit entièrement quelques années après. Des affaires ayant appelé sa famille à Salzbourg, en 1801, il y écrivit, d'après un nouveau système dont il avait puisé l'idée dans un article de la *Gazette musicale* de Leipsick, un opéra-comique intitulé : *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Pierre Schmoll et ses voisins). Par une singularité tout allemande, le vieux maître Michel Haydn recommanda l'ouvrage au public, par une note qui fut publiée dans les journaux. Toutefois cet opéra, joué à Augsbourg dans la même année, ne réussit pas. L'ouverture seule, retouchée plus tard par Weber, est connue aujourd'hui; elle a été gravée à Augsbourg, chez Gombart. M. Max.-Marie de Weber, qui possède la partition originale de cet ouvrage, se propose de faire appliquer à la musique un meilleur livret et de faire connaître à Paris et à Londres cette production de la jeunesse de son illustre père. Dans l'année 1802, le père du jeune artiste lui fit faire un voyage par Leipsick à Hambourg et dans le Holstein. Il y acheta quelques livres de théorie de musique et y étudia les diverses doctrines de la science de l'harmonie. « Malheureuse» ment (dit-il), au moment où je croyais avoir » résolu la plupart des difficultés de l'art, un » docteur en médecine renversa tout mon » beau système avec son éternelle question : » *Pourquoi cela est-il ainsi?* et me plongea » dans une série de doutes dont un nouveau » plan, basé sur des principes philosophiques » et naturels, put seul me délivrer. J'examinai » le mérite des anciens maîtres, et je remon» tai aux causes fondamentales, pour en for-

» mer un ensemble de doctrine approprié à » mes besoins. » C'est quelque chose d'assez plaisant, il faut l'avouer, que ce garçon de seize ans qui trouve un plan de théorie dans des principes philosophiques et naturels, et qui remonte aux causes fondamentales pour en former un ensemble de doctrine !

Au commencement de 1803, Weber se rendit à Vienne et y rencontra l'abbé Vogler, dont il devint l'élève favori. Pendant près de deux années, il fit, sous la direction de ce maître, des études plus sérieuses et plus méthodiques que celles qu'il avait faites précédemment. Pendant les deux années ou environ que le maître et l'élève passèrent ensemble dans la capitale de l'Autriche, Weber ne chercha point à fixer l'attention sur lui, car il n'y publia que des variations pour le piano, et la partition de *Samori*, opéra de Vogler, réduite pour cet instrument. A la fin de 1804, on lui offrit la direction de la musique du théâtre de Breslau; quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans et qu'il manquât d'expérience dans l'art de diriger un orchestre, il accepta cette place et en prit possession avec la même assurance que s'il avait eu la certitude de la bien remplir. Il y montra en effet de l'intelligence et plus d'aplomb qu'on ne pouvait en attendre de son âge : mais son caractère anguleux lui fit peu d'amis parmi les artistes de cette ville, qui ne voyaient pas sans déplaisir à leur tête un homme si jeune et d'un nom jusque-là à peu près inconnu. Weber s'y montra particulièrement dur et hautain à l'égard de Schnabel (*voyez* ce nom), musicien de mérite et homme respectable. C'est à Breslau que le jeune artiste retoucha plusieurs de ses anciens ouvrages et qu'il écrivit la plus grande partie de *Rubezahl*, opéra qui, par des motifs maintenant inconnus, ne fut pas d'abord représenté sous son nom. S'il n'y eut point de succès par ses ouvrages, il y acquit du moins des connaissances pratiques dans l'art de diriger les orchestres et les chœurs, qui lui préparèrent plus tard une position digne de son talent. Au commencement de 1806, le prince Eugène de Wurtemberg, amateur passionné de musique, invita Weber à se fixer dans sa petite cour, en Silésie. Là, le compositeur écrivit deux symphonies, plusieurs cantates et d'autres morceaux de musique ; mais les événements de la guerre qui furent la suite de la bataille de Jéna ayant anéanti le joli théâtre et l'élégante chapelle de ce prince, Weber essaya de voyager pour donner des concerts ; les événements qui, à cette époque, affligeaient l'Allemagne l'obligèrent encore à renoncer à ce projet. Il dut alors accepter l'asile que lui offrait, à Stuttgard, le prince Louis de Wurtemberg. C'est dans cette retraite qu'il arrangea, avec l'ancienne musique de son opéra *Das Waldmædchen*, celui qui est connu sous le nom de *Sylvana*. Il y écrivit aussi l'espèce de drame intitulé : *Der erste Ton* (Le premier son), ainsi que plusieurs ouvertures, chœurs et morceaux pour le piano. Vers le milieu de 1809, il se rendit à l'invitation de Vogler, son ancien maître, et alla se fixer près de lui à Darmstadt. Ce fut dans cette agréable ville que se forma l'intimité de Weber avec Meyerbeer, Gansbacher et Godefroid Weber ; intimité que la mort seule a rompue, et qui, dans l'éloignement même, s'est ranimée en plusieurs circonstances. C'est à Darmstadt que Weber écrivit, en 1810, *Abou-Hassan* pour le théâtre du grand-duc. Au printemps de l'année suivante, il alla à Francfort pour y faire représenter cet ouvrage et donner des concerts, puis il revit Munich, s'y fit entendre aussi dans plusieurs concerts, visita Berlin et retourna enfin à Vienne, où il arriva en 1812. Appelé quelques mois après à Prague pour prendre la direction de la musique de l'Opéra allemand, il accepta cette position, et y fit preuve d'une grande capacité dans la réorganisation de l'orchestre et des chœurs. Dans les trois années où il remplit ces fonctions (depuis 1813 jusqu'en 1816), il n'écrivit que la grande cantate *Kampf und Sieg* (Combat et victoire), quelques morceaux de musique instrumentale et des chants guerriers à plusieurs voix, qui furent les premiers fondements de sa renommée populaire. On ignore les motifs qui lui firent donner brusquement sa démission de sa place, en 1816, et lui firent préférer, pendant deux ans, une vie nomade et une existence précaire à une position honorable. « Depuis ma retraite de Prague (dit-il dans le » mémoire sur sa vie écrit en 1818), j'ai vécu » sans occupations fixes ; j'ai visité divers » lieux, attendant avec calme d'être appelé à » une nouvelle sphère d'activité. J'ai reçu de » très-belles offres de plusieurs endroits, mais » l'invitation qui m'a été faite d'aller fonder » un Opéra allemand à Dresde a été la seule » qui ait pu me tenter. J'y suis maintenant, et » j'espère remplir avec soin et intelligence les » devoirs qui me sont imposés. »

Ainsi finit la notice où Weber a fait connaître quelques circonstances de sa vie, et a révélé quelques-uns des mystères de son âme d'artiste. Toutefois, il n'y parle pas de ses chagrins, qui jusqu'alors avaient été cuisants ; chagrins

d'un homme né pour remplir une haute mission, qui a la conviction de sa force et qui n'a pu la faire passer dans l'esprit du public. D'abord renommé comme virtuose sur le piano et comme un de ces petits prodiges qu'on voit apparaître de temps en temps, il avait vu s'anéantir insensiblement la faveur qui avait accueilli ses premiers essais. Lui-même avoue qu'il y eut quelques variations dans ses idées sur le style qu'il devait adopter; ces irrésolutions, qui se faisaient apercevoir dans ses ouvrages, avaient nui à ses succès. La plupart de ses opéras ou drames avaient été reçus avec froideur; sa musique instrumentale ne se vendait pas, quoiqu'on y trouvât de très-belles choses. Un petit nombre d'artistes apercevaient bien dans cette musique quelques lueurs du génie qui devait produire plus tard le *Freyschütz*, *Euryantha* et *Obéron*, mais ils n'en saisissaient pas la portée. Les éditeurs de musique ne se décidaient qu'avec peine à publier des productions qui n'avaient pas de vogue; on voit même, par quelques lettres de Weber à son homonyme Godefroid Weber, que ces éditeurs osaient lui adresser des observations et des critiques sur les manuscrits qu'il leur confiait. Le nom de Weber n'avait pas même pénétré en France avant 1816, malgré nos relations fréquentes avec l'Allemagne au temps de l'empire. Enfin, on peut affirmer que l'artiste destiné à jouir d'une des plus grandes renommées des temps modernes était alors méconnu : cette vérité ne pouvait échapper à la juste susceptibilité de son orgueil, et son âme en était ulcérée.

Une circonstance inattendue, qui changea tout à coup la situation de l'Europe, vint préluder à la grande réputation de Weber: je veux parler du soulèvement général de l'Allemagne, en 1813, contre la domination de la France. En Prusse, toute la jeunesse se leva spontanément; elle s'organisa et marcha contre les armées françaises, entonnant en chœur des chants patriotiques composés par Charles-Marie de Weber. Ces chants, qui peuvent être comptés parmi les plus belles productions de son génie, excitèrent dans toute l'Allemagne un enthousiasme qu'on ne saurait décrire. Ce fut la première manifestation de la gloire d'un homme presque dédaigné jusqu'alors; elle prépara l'explosion du talent qui depuis lors s'est signalé dans trois ouvrages destinés à marquer une époque significative de l'histoire de la musique, nonobstant les imperfections qui les déparent. Le premier de ces ouvrages fut le *Freyschütz* (Le Franc Archer), écrit à Dresde, en 1819 et 1820, sur le texte de Kind. Il fut représenté le 18 juin 1821, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, et obtint le succès le plus brillant, le plus populaire, le plus universel qu'ait jamais eu un opéra allemand. Peut-être, comme on l'a dit, la nature du sujet a-t-elle eu beaucoup de part dans ce succès si complet; mais l'originalité de la musique en fut certainement la cause principale. Cet ouvrage fut suivi de *Preciosa*, drame pour lequel Weber écrivit une ouverture, une scène mélodramatique et un chœur. Devenu tout à coup le premier des compositeurs dramatiques de l'Allemagne, Weber, jusqu'alors presque oublié, fut recherché par les administrations de théâtres; celle de l'Opéra allemand de Vienne lui demanda la partition d'*Euryanthe*, qui lui coûta près de dix-huit mois de travail. Malheureusement le livret de Madame de Chezy, sur lequel il écrivit sa musique, est dénué d'intérêt et vide d'action : tous les efforts du compositeur ne purent réchauffer cette œuvre froide et décolorée. Lui-même fut moins heureux dans ses inspirations que dans le *Freyschütz*, et le travail pénible se fit remarquer dans plusieurs parties de son ouvrage. La pièce, jouée à Vienne, le 25 octobre 1823, ne réussit pas. Une ouverture très-belle, deux chœurs de grand effet, un beau finale, et un joli duo pour deux femmes ne purent préserver l'ouvrage d'une chute. Depuis lors, *Euryanthe* s'est relevée dans l'opinion publique en Allemagne. Dans l'année suivante, Weber reçut la demande d'un opéra pour le théâtre de Covent-Garden, de Londres. Après avoir hésité longtemps sur le choix du sujet, il s'arrêta à celui d'*Obéron*. Une discussion s'établit alors par correspondance entre le directeur du théâtre et le compositeur sur l'époque où celui-ci devrait livrer sa partition. Une lettre de Weber relative à ce sujet fait connaître combien son travail était lent et laborieux. On lui avait offert trois mois pour écrire sa musique: *Trois mois! s'écria-t-il: ils me suffiront à peine pour lire la pièce et en dessiner le plan dans ma tête!* Et ce qu'il disait était vrai, car il employa près de dix-huit mois à achever sa tâche.

Depuis longtemps il était en proie à une mélancolie profonde que le succès de *Freyschütz*, l'amour de sa femme et son affection pour ses enfants ne parvenaient point à dissiper. La cause de cette disposition d'esprit se trouvait dans une affection grave dont sa poitrine était attaquée. Obligé de se rendre à Londres pour y mettre en scène son

opéra, conformément à son engagement, ce ne fut pas sans un vif sentiment de douleur qu'il se sépara de sa famille, quoiqu'il fût loin de prévoir qu'il ne la reverrait plus. Il quitta Dresde, le 16 février 1826, accompagné de son ami Furstenau (*voy.* ce nom), se dirigeant par Leipsick, Weimar et Francfort vers Paris, où il arriva le 25 du même mois. Il y fut accueilli avec l'enthousiasme inspiré par la musique du *Freyschütz*, et tous les artistes lui témoignèrent la plus grande considération. Il écrivait alors à sa femme : « Je n'essayerai pas de te » décrire comment on me traite ici ; si je te » rapportais tout ce que me disent les plus » grands maîtres, le papier lui-même serait » forcé d'en rougir : si mon amour-propre ré» siste à ce grand choc, j'aurai du bonheur (1). » Il partit de Paris le 2 mars et arriva le 6 à Londres, où il logea dans la maison de M. Georges Smart. Des transports d'enthousiasme éclatèrent à Covent-Garden et à Drury-Lane lorsqu'il s'y montra, et surtout quand il parut dans l'orchestre du premier de ces théâtres pour diriger, conformément à son engagement, les représentations du *Freyschütz*. Malheureusement ces triomphes ne venaient caresser l'amour-propre de l'artiste qu'au moment où la vie l'abandonnait. Le 12 avril fut le jour de la première représentation d'*Obéron*. Le succès ne répondit pas à son attente ; mais, plus tard, les beautés originales de cet ouvrage furent goûtées, et si *Obéron* n'eut pas la vogue populaire du *Freyschütz*, il est du moins considéré par les artistes comme une des meilleures productions de son auteur.

La rapidité des progrès du mal qui consumait la vie de Weber était effrayante : le climat fatal sous lequel il vivait depuis quelques mois l'activait encore. Lui-même le sentait et s'en plaignait dans une lettre du 17 avril. Bientôt sa faiblesse devint extrême ; le 30 mai, il écrivait à sa femme : « Tu ne recevras plus » de moi un grand nombre de lettres ; réponds » à celle-ci non à Londres, mais à Francfort, » poste restante. Je vois ton étonnement. Je » n'irai point à Paris. Qu'y ferais-je ? Je ne » puis ni marcher, ni parler. Que puis-je faire » de mieux que de me diriger tout droit vers » mes pénates ? » Il s'efforçait de se faire illusion sur son état lorsqu'il parlait de son retour. Il voulait diriger lui-même, le 6 juin, une représentation du *Freyschütz*, qui devait être donnée à son bénéfice, et quitter Londres le lendemain. Le 2 juin, il écrivit sa dernière lettre d'une main tremblante et la termina par ces mots : « Que Dieu vous bénisse tous et » vous conserve en bonne santé ! Que ne suis» je au milieu de vous ! » Trois jours après il expira.

L'éducation qu'avait reçue Weber exerça une fâcheuse influence sur sa destinée, et ne fut pas moins funeste à sa conservation qu'à son talent. Le penchant à la mélancolie, qui était une conséquence de son organisation, aurait pu être combattu par la société de jeunes gens de son âge ; mais l'isolement où il fut tenu constamment pendant sa jeunesse développa ce penchant, lui donna le sentiment d'orgueil qui s'accroît d'ordinaire dans la solitude, et lui rendit plus pénibles les déceptions de la plus grande partie de sa carrière. Des causes morales ont donc vraisemblablement préparé dès longtemps le germe de la maladie qui l'enleva à sa famille et à l'art dans la force de l'âge. Considérée sous le rapport de son instruction et du développement de ses facultés, l'éducation qu'on lui donna ne lui fut pas moins funeste. Ainsi qu'il le dit lui-même, le fréquent changement du maître chargé de diriger cette instruction ne l'obligea pas seulement à recommencer souvent ses études sur de nouvelles bases, mais le mit en doute sur la réalité de principes qui lui étaient mal enseignés. Il y avait si peu de satisfaction pour son esprit dans ce qu'on lui faisait connaître de la science de l'harmonie et de l'art d'écrire, qu'il en revenait toujours à les considérer en lui-même et qu'il se prenait pour son propre modèle. Il commença trop tôt à écrire ses idées, et sa famille donna trop d'attention à ses premières productions, si informes qu'elles fussent, pour qu'il s'occupât sérieusement d'autre chose que de lui. Dans une longue conversation avec Weber, peu de mois avant sa mort, l'auteur de cette notice a pu se convaincre que cet artiste célèbre n'avait que des notions très-confuses de ce qu'avaient été les anciennes écoles italiennes. Il ne comprenait l'art que dans sa manière de le sentir, et n'avait que des vues étroites à l'égard de la multitude

(1) Le 1er mars, Weber visita le Conservatoire, au moment où je faisais mon cours de composition. Lorsqu'il entra dans ma classe, j'expliquais à mes élèves ce qui constitue la différence entre la tonalité ancienne du plain-chant et la tonalité moderne. Je l'avais vu deux jours auparavant chez Cherubini. En le voyant entrer, je voulus cesser la leçon, mais il me pria de continuer, s'assit et écouta avec beaucoup d'attention. La leçon finie, il me dit que le sujet que j'avais traité l'intéressait beaucoup, et il m'adressa quelques paroles obligeantes. Nous sortîmes ensemble et nous promenâmes sur le boulevard pendant qu'il m'expliquait ses idées sur ce même sujet ; j'y trouvai la même obscurité et le même vague qu'on remarque dans les écrits de l'abbé Vogler.

de formes sous lesquelles il peut se manifester. Harmoniste d'instinct, il écrivait mal, et mettait souvent de l'embarras dans le mouvement des parties, parce que des études bien faites n'avaient pas réglé l'usage de ses facultés. Il avait reçu des leçons de chant d'un bon maître, mais à un âge où l'on ne peut comprendre en quoi consiste cet art : de là vient que tout ce qu'il a écrit pour les voix est hérissé de difficultés et leur semble antipathique.

Placé dans des circonstances si désavantageuses, Weber ne put en combattre les funestes influences que par la puissance de son talent naturel. Dieu lui avait donné l'originalité de la pensée, quoique ses idées ne fussent pas abondantes et que la production fût toujours pour lui pénible et laborieuse. C'est cette originalité qui l'a sauvé : c'est elle qui, après un long travail d'élaboration, l'a conduit à la composition de trois ouvrages de grande valeur, malgré leurs défauts, et lui a fait exercer une influence très-active sur l'art de son temps; car on ne peut nier qu'il y ait de l'inspiration de Weber dans toute la musique allemande publiée après lui. Dans le *Freyschütz*, le sentiment de la situation dramatique est bien saisi et heureusement exprimé par le compositeur, surtout lorsque cette situation est empreinte de mélancolie ou exige une expression énergique : la nouveauté des formes, des successions mélodiques et des combinaisons de l'instrumentation y est saisissante. Ce caractère de nouveauté, réuni à la nature du sujet de l'ouvrage et au coloris sentimental qui y domine, a été la cause du succès universel de l'opéra; succès qui se soutient encore. Dans l'expression de la gaieté, Weber est moins heureux; ses mélodies, en s'efforçant d'être naturelles, deviennent triviales, et lorsqu'il essaye d'être léger, il ne l'est pas de bonne grâce. Une belle ouverture, un joli duo, deux chœurs d'un bel effet et un finale sont tout ce qu'on peut citer dans la partition d'*Euryanthe* comme des produits de la verve originale de Weber; mais dans *Obéron*, son génie a su trouver des teintes vaporeuses remplies de charme et de nouveauté, bien que les défauts signalés précédemment s'y reproduisent encore. Au résumé, quelle que soit la part de la critique dans l'examen de ces productions, on ne peut nier que le talent du compositeur ne s'y révèle par des formes originales et par un caractère d'individualité; or, c'est par ces qualités que vivent à jamais les produits de l'art et qu'ils occupent une place dans son histoire. Les grandes partitions de ces opéras n'ont point été gravées, mais seulement celle de la traduction française du *Freyschütz*, intitulée *Robin des Bois*, à Paris. On a publié les partitions pour piano d'*Abou-Hassan*, à Bonn, chez Simrock; *Euryanthe*, à Vienne, chez Haslinger; *Der Freyschütz*, à Berlin, chez Schlesinger; *Obéron*, *ibid.*; *Sylvana*, *ibid.*; *Preciosa*, *ibid.* Les autres productions de Weber pour le chant sont celles-ci : 1° Scène et air d'*Athalie* (*Misera me*), avec orchestre, op. 50; Berlin, Schlesinger. 2° Scène et air d'*Inès de Castro* (*Non paventar*), pour soprano, avec orchestre, op. 51; *ibid.* 3° Scène et air détaché (*Deh consola il suo affanno*), pour soprano, avec orchestre, op. 52; *ibid.* 4° Scène et air avec chœur d'*Inès de Castro* (*Signor, se padre sei*), pour ténor et orchestre, op 53; *ibid.* 5° Scène et air pour soprano, avec orchestre, op. 56; *ibid.* 6° *Kampf und Sieg* (Combat et Victoire), cantate composée à l'occasion de la bataille de Waterloo et exécutée au théâtre de Prague, Berlin, Schlesinger. 7° *Der Erste Ton* (Le premier Son) drame de Rochlitz, avec chœurs, Bonn, Simrock. 8° *Leier und Schwert* (Lyre et Glaive), poésies de Théodore Kœrner, chants pour quatre voix d'hommes, en deux recueils de six chants chacun, op. 42; Berlin, Schlesinger. Ce sont ces chants de guerre qui ont commencé la réputation populaire de Weber. 9° Six chants pour quatre voix d'hommes, op. 63; *ibid.* 10° Chant de fête, *idem*, op. 53; *ibid.* 11° *Natur und Liebe* (La Nature et l'Amour), cantate pour deux sopranos, deux ténors et deux basses, avec accompagnement de piano, op. 61; *ibid.* 12° Trois duos pour deux voix de soprano, op. 31, *ibid.* 13° Hymne à quatre voix (*In seiner Ordnung schafft der Herr*), op. 36, *ibid.* 14° Messes à quatre voix et orchestre, n°s 1 et 2; Paris, Castil-Blaze. 15° Douze chants à quatre voix avec piano, op. 16, liv. I, II, III; Augsbourg, Gombart. 16° Chansons pour les enfants avec piano ou orgue, op. 22; Leipsick, Hofmeister. 17° Chants et chansons à voix seule avec piano, op. 23, 25, 29, 30, 46, 47, 54, 64, 66, 71, 80; *ibid.*

Dans la musique instrumentale, Weber s'est particulièrement distingué par quelques ouvertures et par plusieurs morceaux pour le piano. Il n'a été publié qu'une symphonie (en *ut*) de sa composition (à Offenbach, chez André); elle ne donne qu'une idée assez faible de ses facultés pour ce genre de musique. Outre ses ouvertures de *Freyschütz*, d'*Euryanthe*, d'*Obéron* et de *Preciosa*, qui sont très-connues, il a publié : 1° Ouverture de l'o-

péra intitulé *Der Beherrscher der Geister* (Le Roi des Génies), op. 27, Leipsick, Peters. 2° Ouverture et marche de *Turandot* (pièce de Schiller), op. 37 ; Berlin, Schlesinger. 3° Ouverture composée pour le jubilé de cinquante ans de règne du roi de Saxe, op. 59 ; *ibid.* 4° Grand quintette pour clarinette, deux violons, alto et basse, op. 34 ; *ibid.* 5° Concertino pour clarinette, et orchestre, op. 26 ; Leipsick, Peters. 6° Concertos pour clarinette, op. 73 et 74, Berlin ; Schlesinger. 7° *Andante* et rondeau pour basson et orchestre, op. 35 ; *ibid.* 8° Concerto pour basson, op. 75, *ibid.* 9° Concertino pour cor, op. 45. Leipsick, Peters. 10° Concerto pour piano et orchestre, op. 11 (en *ut*) ; Offenbach, André. 11° Grand concerto (en *mi* bémol), op. 32 ; Berlin, Schlesinger. 12° *Concert-Stück* (Pièce de concert) pour piano et orchestre, op. 79, Leipsick, Peters. Ce morceau, devenu célèbre, n'est pas également beau dans toutes les parties. L'introduction en est vague et languissante, mais la marche est charmante et le rondeau a du brillant. 13° Grand quatuor (en *si* bémol) pour piano, violon, alto et violoncelle ; Bonn, Simrock. 14° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 63 ; Berlin, Schlesinger, une des meilleures compositions instrumentales de Weber. 15° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 10, en deux livres, Bonn, Simrock. 16° Grand duo concertant pour piano et clarinette, op. 48 ; Berlin, Schlesinger. 17° Grande sonate pour piano à quatre mains (en *la* bémol), Leipsick, Probst. 18° Grandes sonates pour piano seul, op. 24, 49, 70 ; *ibid.* Ces dernières compositions sont de l'ordre le plus élevé et d'une incontestable originalité. 19° Beaucoup de polonaises, rondeaux et variations pour le même instrument.

Des compositions inédites et des fragments d'écrits se trouvèrent parmi les papiers de Weber après sa mort ; ceux-ci furent recueillis par M. Wendt, conseiller à Dresde, ami du compositeur célèbre, et publiés par M. Théodore Hell, sous le titre : *Hinterlassene Schriften von Carl. Maria von Weber* (Écrits posthumes de Charles-Marie de Weber) ; Dresde, 1828, trois vol. petit in-8°. La publication de cette collection ne répondit pas à l'attente du public ni aux promesses des éditeurs ; car, à l'exception de quelques morceaux de critique qui avaient déjà paru dans plusieurs journaux, on n'y trouva rien de complet. La partie principale devait être une sorte de roman intitulé *La Vie d'artiste*, où l'on croyait que Weber avait voulu se prendre comme sujet du livre ; mais on n'en trouva que des fragments sans liaisons. Ces fragments, une esquisse de la vie de Weber, quelques parties de sa correspondance jusqu'en 1820, les lettres à sa femme écrites de Paris et de Londres, des pensées détachées sur la musique, des analyses d'œuvres musicales et des notices déjà publiées dans les journaux ou inédites, enfin un catalogue chronologique des œuvres du compositeur, depuis 1798 jusqu'en 1823, remplissent ces trois volumes, dont la partie la plus intéressante est la notice citée plusieurs fois dans cette biographie, et la correspondance.

Une notice biographique sur Weber, ornée de son portrait, sans nom d'auteur, a été publiée sous ce titre : *Nachrichten aus dem Leben und ueber die Musik-Werke Carl Maria von Weber ;* Berlin, T. Trautwein, 1826, grand in-4° de huit pages. La Vie de l'artiste, écrite par son fils et dont le dernier volume vient de paraître (1864), offre une lecture intéressante aux amis de l'art.

**WEBER** (Jean-Baptiste), né à Breslau, en 1792, fit ses études au gymnase de cette ville, puis suivit des cours de droit à l'université, et obtint une place d'assesseur à Treibnitz, où il mourut le 3 mars 1823. Élève de Fœrster pour le violon et de Schnabel pour la composition, il a publié à Breslau, chez Forster et Hoffmann, quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, et a laissé en manuscrit un psaume et un *Salve Regina*, à quatre voix.

**WEBER** (Ernest-Henri), professeur d'anatomie à Leipsick, est né le 24 juin 1795 à Wittenberg, où son père était alors professeur de théologie. Après avoir commencé ses études à l'école des Princes à Meissen, en Saxe, il alla suivre les cours de médecine aux universités de Wittenberg et de Leipsick. En 1818, il obtint le titre de professeur ordinaire d'anatomie dans cette dernière ville : il occupe encore cette place. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ceux-ci, qui sont relatifs à la musique, ou plutôt à l'acoustique : 1° *De Aure et de auditu hominis et animalium. Pars prima ;* Lipsiæ, G. Fleischer, 1820, in-4° avec dix planches. Cet ouvrage contient des choses neuves et curieuses sur l'organe de l'ouïe. 2° *Wellenlehre auf Experiments gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten, mit Anwendung auf die Schall-und Luftwellen.* (Théorie des vibrations déduite des expériences, etc.) ; Leipsick, chez Gérard

Fleischer, 1825, in-8° de 574 pages, avec une préface de 28 pages et 18 planches. Cet important ouvrage, qui renferme une multitude de faits nouveaux concernant la théorie de la formation des sons harmoniques, et dont on trouve une analyse dans le quatrième volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (p. 189-212), a été fait par le docteur Ernest-Henri Weber en collaboration avec son frère Guillaume Weber. (*Voyez* l'article suivant.) M. E. H. Weber a donné aussi, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (tome XXVIII, n°s 12, 13 et 14), une explication du procédé par lequel on peut disposer des cordes et des tuyaux pour produire les harmoniques des sons fondamentaux.

**WEBER** (le docteur GUILLAUME), frère du précédent, est né à Wittenberg, le 24 octobre 1804, et y a fait ses études. Après avoir été, pendant quelques années, professeur de physique à l'université de Halle, il a été appelé, en 1831, à l'université de Gœttingue pour y remplir les mêmes fonctions; mais il fut un des professeurs de cette université qui donnèrent leur démission et se rendirent en pays étranger par suite des affaires suscitées à l'université par le roi de Hanovre. M. Weber se rendit alors à Paris. Ce savant est considéré aujourd'hui à juste titre comme un des premiers acousticiens de l'Europe. Outre l'ouvrage auquel il a coopéré avec son frère Ernest-Henri (*voy.* ce nom), concernant la théorie des sons harmoniques, on lui doit: 1° *Leges oscillationis oriundæ, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjungantur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratæ tuborum linguatorum;* Halæ, 1827, in-4° de 40 pages, avec une planche; excellente dissertation dont on trouve une analyse par Chladni, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XXIX, p. 281-284), et dans la *Cæcilia* (t. VIII, p. 91-108). 2° *Sur la compensation des tuyaux d'orgue;* dissertation sur un sujet neuf publiée dans la *Cæcilia* (t. XI, pp. 181-202) et traduite en français, avec planches, dans la *Revue musicale* (t. XI). 3° *Sur la production des sons harmoniques dans les tuyaux à anches, et particulièrement dans la clarinette,* dissertation insérée dans la *Cæcilia* (tome XII, pp. 1-26), avec une introduction par Godefroid Weber, et une planche. 4° *Sur la polarisation du son, dans une autre acception que celle de Wheatstone.* 5° *Sur l'interruption des rayons sonores dans l'air oscillant transversalement.* 6° *Observations sur l'interférence des ondulations du son dans les membranes vibrantes.* 7° *Observations concernant les vibrations longitudinales et transversales des cordes tendues.* 8° *Sur la disposition la plus convenable d'un monocorde et sur son usage au profit de la physique et de la musique.* 9° *Du troisième son de Tartini.* 10° *Comparaison de la théorie des instruments à cordes et à vent.* Ces différents morceaux ont été insérés dans les Annales de chimie de Schweiger, et en partie dans les Annales de physique de Pappendorf. M. Guillaume Weber a fourni aussi quelques articles d'acoustique très-intéressants au Lexique universel de musique de Schilling.

**WEBER** (FRANZ ou FRANÇOIS), organiste, chanteur et compositeur, né à Cologne en 1805, a fait ses études musicales sous la direction de Bernard Klein. Après avoir été quelque temps organiste dans une église de Berlin, il est retourné dans sa ville natale et a été nommé, en 1838, organiste de la cathédrale. Il était aussi violoniste. En 1845, il chanta comme ténor aux fêtes musicales pour l'inauguration de la statue de Beethoven. Ayant été nommé directeur de musique de la société de chant de Cologne, il se rendit avec elle à la fête de chant d'ensemble donnée à Gand, en 1847, et fut choisi comme directeur de cette fête. En 1848, il occupait encore la place d'organiste de la cathédrale de Cologne. Parmi ses compositions, on remarque: le psaume 57 à quatre voix, avec accompagnement, op. 4. — Le chant de guerre de la Prusse rhénane pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'orchestre, op. 5. — Quatre poëmes pour voix seule avec piano, op. 7. — Pot-pourri sur *Hans Heiling* pour piano.

**WEBERLING** (JEAN-FRÉDÉRIC), violoniste et compositeur, né à Stuttgard, en 1758, entra à l'École militaire à l'âge de douze ans, puis abandonna la carrière des armes pour la musique. Il fit de grands progrès sur le violon, et obtint la place de premier violon de la chapelle ducale de Würtemberg, où il resta pendant toute sa vie. Retiré avec une pension, en 1816, il mourut à Stuttgard en 1825. Cet artiste a publié trois concertos pour le violon, des solos pour le même instrument, trois concertos pour le cor, des duos et des variations pour la flûte.

**WECKER** (GEORGES-GASPARD), né le 2 avril 1632, à Nuremberg, fit ses études musicales sous la direction de son père et de Jean-Érasme Kinderman. A l'âge de dix-neuf ans, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Sébald, dans sa ville natale, et il en remplit les fonc-

28.

tions jusqu'à sa mort, arrivée le 20 avril 1695. On lui doit quelques améliorations pour l'impression de la musique par les caractères mobiles. Le premier essai de ses procédés fut fait dans son ouvrage intitulé : *XVIII geistliche Concerte mit 2 bis 4 vocal Stimmen und 5 Instrumenten ad libitum* (Dix-huit concerts spirituels à deux et quatre voix avec cinq instruments *ad libitum*, pour les jours de fête de toute l'année); Nuremberg, Endter, 1695, in-4°.

**WECKERLIN** (Jean-Baptiste-Théodore), né le 9 novembre 1821 à Guebwiller (Haut-Rhin), est fils d'un teinturier et fabricant d'étoffes de coton, qui le destinait à la carrière industrielle. Après quatre années passées au collége de La Chapelle, le jeune Weckerlin fut envoyé à Strasbourg, pour y fréquenter le cours de sciences de l'Académie. Il y suivit aussi le cours de mécanique professé par l'habile mécanicien Schwiige, constructeur de l'horloge astronomique de cette ville, puis il retourna chez ses parents, pour se vouer à l'état de son père; mais bientôt il en éprouva du dégoût. Incessamment préoccupé de musique et décidé à se livrer à la culture de cet art, il s'enfuit de la maison paternelle et arriva à Paris, le 25 juin 1843. Admis au Conservatoire, le 8 janvier 1844, il fit un cours d'harmonie dans la classe de M. Elwart, puis il devint élève d'Halévy pour le contrepoint. Sorti de cette école en 1849, il se livra à l'enseignement et à la composition. Ses premiers ouvrages furent des romances, mélodies et duos, publiés la plupart en recueils de six : M. Weckerlin en porte le nombre à cent cinquante. Parmi ses autres productions, il faut citer : 1° *L'Organiste*, opéra-comique en un acte, représenté au Théâtre Lyrique, le 17 mai 1853, et publié au magasin de musique du *Ménestrel*. 3° *Les Revenants bretons*, opéra de salon en un acte et à quatre personnages; Paris, Flaxland. 4° *Tout est bien qui finit bien*, idem., à deux personnages, représenté au château des Tuileries le 28 février 1856; Paris, au *Ménestrel*. 5° Six quatuors de salon pour soprano, mezzo soprano, ténor et basse avec piano, Paris, Flaxland, 1855. 6° *Échos du temps passé*, recueil de chansons, noëls, madrigaux, brunettes, etc., du douzième au dix-huitième siècle, suivis de chansons populaires, etc., avec des notes biographiques et bibliographiques; Paris, Flaxland, 1853-1855; deux volumes gr. in-8°. 7° Chansons populaires des provinces de France, avec accompagnement de piano; Paris, à la librairie nouvelle. 8° *Les Poëmes de la mer*, ode-symphonie exécutée pour la première fois dans la salle du Théâtre Italien, le 19 décembre 1860; Paris, Flaxland. 9° Recueil de six morceaux de piano; *ibid.* 10° Messe à deux voix égales; *ibid.* 11° Chœurs à deux, trois et quatre voix pour des pensionnats de jeunes filles; *ibid.* 12° Chœurs à quatre ou à huit voix d'hommes; Paris, Gambogi. 13° *Souvenirs du temps passé*, troisième volume des *Échos*, etc.; Paris, O. Legonia, 1864. 14° *Chants des Alpes*, vingt tyroliennes avec accompagnement de piano; Paris, au *Ménestrel*. 15° *Die Dreyfach Hochzitt im Bœscothal* (Les trois noces dans la vallée des Balais), opéra-comique en trois actes et en dialecte de Colmar, représenté au théâtre de Colmar, le 17 septembre 1863; Colmar, Kern; Paris, Flaxland. 16° Six cantiques et motets; Paris Flaxland. Quoique M. Weckerlin n'ait fait représenter qu'un seul opéra sur un grand théâtre de Paris, il en a, dit-on, composé *vingt-deux*, dont on cite *Le Marché des Fées*, en trois actes, *Le Ménétrier de Meudon*, en trois actes, *La Première barbe de Figaro*, en un acte, etc. Cet artiste prépare un grand ouvrage sur la chanson populaire : il a réuni de nombreux matériaux et formé une bibliothèque spéciale pour ce travail. Il a fondé une société musicale dite *Cæcilia*, qui donne, chaque année, une série de concerts historiques à Paris.

**WECKMANN** (Mathias), né en 1621, à Oppershausen, en Thuringe, fut confié dans son enfance au célèbre compositeur et maître de chapelle, Henri Schütz, qui l'envoya à Venise pour étudier l'art du chant; mais ce ne fut pas Jean Gabrieli qui le lui enseigna, comme le prétend Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte, etc.*, p. 374), car ce maître avait cessé de vivre en 1612. De retour à Dresde, Weckmann entra dans la chapelle de l'électeur, en qualité de sopraniste, et devint élève de Schütz pour la composition. Plus tard, il fut envoyé à Hambourg pour y apprendre à jouer de l'orgue sous la direction de Jacques Schultz ou Prætorius : après trois années d'étude, il retourna à Dresde et fut nommé organiste de la cour. Entré ensuite au service du prince royal de Danemark, il n'y resta que peu de temps, car la mort prématurée de ce prince, en 1647, fit rentrer Weckmann dans son emploi d'organiste de la cour de Dresde. Bientôt son talent le plaça au rang des habiles clavecinistes et organistes de son temps; il se mesura même avec le célèbre Froberger, et ne put être vaincu par lui. En 1657, il reçut sa nomina-

tion d'organiste à l'église Saint-Jacques, de Hambourg. Il mourut dans cette ville en 1674, à l'âge de cinquante-trois. On a imprimé de sa composition, à Freyberg, en 1651, des *canzones* pour deux violons, basse de viole et basse continue pour le clavecin.

**WEDEMANN** (Wilhelm ou Guillaume), *cantor*, organiste et professeur du séminaire à Weimar, fut le prédécesseur de Tœpfer, comme organiste de cette résidence. Il naquit le 24 juillet 1805, à Udestedt, près d'Erfurt, où son père était organiste et instituteur. Les premières leçons de musique lui furent données par le maître d'école Stolz. A l'âge de treize ans, il fréquenta le gymnase d'Erfurt, et lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il entra au séminaire des instituteurs, où l'excellent organiste M. G. Fischer fut son professeur de piano et d'orgue. Ayant été nommé organiste et instituteur primaire à Buttstedt, en 1827, il occupa cette position jusqu'en 1832, où il fut appelé à Weimar, pour y remplir les emplois dont il est parlé ci-dessus. Wedemann est mort dans cette ville au mois de septembre 1849, et non en 1845, comme le dit M. Bernsdorf (*Neues Universal Lexikon der Tonkunst*, t. III, p. 858). On a de cet artiste : 1° Une collection d'exercices et de petits préludes pour l'orgue, publiés sous le titre de : *Der Lehrmeister in Orgelspiel* (l'Instituteur dans l'art de jouer de l'orgue); Erfurt, G.-W. Kœrner. Il a été fait six éditions de cet ouvrage. 2° 100 Auserlesene deutsche Volkslieder (Cent chants populaires allemands choisis); *ibid.* 3° Cent chants à l'usage des écoles. 4° *Polyhymnia* pour un chœur d'hommes. 5° *Praktisch-Orgelmagazin* (Magasin pratique pour l'orgue).

**WEELKES** (Thomas), musicien anglais dont on ne connaît jusqu'à ce jour ni le lieu ni la date de naissance. On peut présumer toutefois qu'il naquit vers 1575, car il dit dans la dédicace de sa suite des Ballets, imprimée en 1598, qu'il n'est point encore arrivé à l'âge de la maturité. On voit par le titre de ses *Madrigals of five and six parts*, imprimés en 1600, que Weelkes était dès lors organiste au Collége de Winchester. Il garda vraisemblablement cette place jusqu'en 1608, où l'on voit, par le titre de son ouvrage intitulé : *Ayres, or Phantastick Spirits, for three voices*, qu'il était *Gentleman* de la chapelle du roi, bachelier en musique et organiste de la cathédrale de Chichester (*Gentleman of his Majesties chapell, Batchelor of Musicke, and Organist of the Cathedral Church of Chichester*). La dernière date à laquelle on trouve des traces de l'existence de Weelkes est l'année 1614, où il prit part à la composition d'un recueil intitulé : *Teares or Lamentations of a Sorrowfull Soule*, etc. et publié par William Leighton, membre de la Chapelle royale. On connaît sous son nom : 1° *Madrigals for* 3, 4, 5 *and* 6 *voices*, Londres, 1597. Cet ouvrage, mis en partition par M. Edouard J. Hopkins (*voyez* ce nom), fait partie de la collection publiée par la société des antiquaires de Londres. 2° *Ballets and Madrigals to five voices, with one to 6 voices, ibid.*, 1598. 3° *A set of Madrigals in six parts, ibid.*, 1600. On trouve un Madrigal de sa composition dans la collection intitulée : *Triumph of Oriana*, et une antienne dans le recueil de Barnard. Weelkes est aussi auteur d'un recueil de chansons à trois voix qui a pour titre : *Ayres or Phantastick Spirits for three voices*; Londres, 1608. On ignore l'époque de sa mort. Weelkes s'est aussi distingué comme compositeur de musique d'église. Un ancien livre d'orgue copié par Adrien Baten, aujourd'hui possédé par M. Joseph Warren (*voyez* ce nom), contient les ouvrages suivants de ce musicien : 1° *Te Deum, Jubilate*, offertoire, *Kyrie, Credo, Magnificat* et *Nunc dimittis* (en *sol*). 2° Les mêmes chants (en *la* mineur). 3° *Te Deum, Jubilate, Magnificat* et *Nunc dimittis*, en cinq parties (en *sol*); 4° *Te Deum, Magnificat*, et *Nunc dimittis* (en *la* mineur). 7° *Magnificat* et *Nunc dimittis* pour l'orgue (en *ut*). 6° *Magnificat* et *Nunc dimittis* (en *sol* mineur). Dans la collection de Clifford, intitulée : *Divine Services and Anthems* (1664), on trouve sept antiennes du même compositeur. Enfin, M. Edouard Rimbault (*voyez* ce nom) a recueilli du même Weelkes dix-neuf antiennes dans diverses cathédrales de l'Angleterre.

**WEGELER** (François-Gérard), docteur en médecine, né à Bonn, le 22 août 1765, fit avec succès ses études classiques dans les écoles et au gymnase de sa ville natale, puis commença à étudier la médecine à l'Académie fondée par l'électeur de Cologne. Envoyé ensuite à Vienne par l'électeur pour compléter son instruction médicale, il suivit particulièrement les cours de l'Académie Joséphine. De retour à Bonn, après avoir été reçu docteur en médecine à Vienne, en 1789, il se livra à l'exercice de sa profession. Devenu doyen de la Faculté de médecine en 1792, et nommé recteur de l'Université l'année suivante, Wegeler fut dénoncé comme ennemi de la révolution, lorsque les Français entrèrent à Bonn, et n'eut d'autre ressource

que d'émigrer. Il se rendit à Vienne pour la seconde fois et y retrouva Beethoven, son intime ami de jeunesse. En 1796, il retourna dans sa ville natale, y épousa mademoiselle Éléonore de Breunlog, en 1802, fixa sa résidence à Coblence en 1807, et s'y distingua par ses travaux dans son art. Il est mort dans cette ville le 7 mai 1848, à l'âge de quatre-vingt-trois ans (1). Resté fidèle à son amitié pour Beethoven jusqu'à ses derniers jours, le docteur Wegeler a fait appel à ses souvenirs et à ceux de Ferdinand Ries, pour la composition de notices intéressantes sur la vie de ce grand artiste et les a publiées sous ce titre : *Biographischs Notizen über Ludwig Von Beethoven*; Coblence, Bædeker, 1838, un vol. de cent soixante-quatre pages, avec des fac-simile de l'écriture de Beethoven et une planche de musique. Un supplément de ces notices a paru sous ce titre : *Nachtrag in den biographischen Notizen über Ludwig Van Beethoven. Bei Gelegenheit der Errichtung seines Denkmals in seiner Vaterstadt Bonn ; Coblence*, 1845, in-8° de trente pages, suivies d'une mélodie de Beethoven avec accompagnement de piano. M. A.-F. Legentil a publié une bonne traduction de ces ouvrages, avec notes ; elle est intitulée : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven, par le docteur F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L. V. Beethoven à Bonn, sa ville natale*. Paris, E. Dentu, 1862, un vol. in-12 de deux cent cinquante pages.

**WEHNER** (Jean), musicien à Francfort-sur-l'Oder, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Fasciculus primus decem et quatuor harmoniarum sacro novarum ds 6 voc. ad modos musicos usitatiores*. Francfort-sur-l'Oder, 1610. 2° *Newe lieblichs Kirchengesænge*. (Nouveaux chants d'église favoris), *ibid.*, 1621.

**WEHNER** (Arnold), professeur de piano à Gœttingue, et directeur de musique de l'université, s'est fait connaître par un *Ave verum* qui fut exécuté dans cette ville en 1844. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste.

**WEICHLEIN** (Romain), moine bénédictin, à Lambach, en Autriche, vers le commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° *XII Sonates à 5 et un plus grand nombre d'instruments*, Augsbourg. 2° *Parnassus ecclesiastico-musicus, cum quibusdam suis selectioribus mus. seu septem missis musicalibus a 4 et 5 voc. concert. et 5 instrum. concert.* Ulm, 1702.

**WEICHLEIN** (François), organiste de l'église paroissiale de Grætz, au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Musico-instrumentalisches Divertissement, aus 3 Concertirenden Instrumento bestehend*, Augsbourg, 1705, in-fol.

**WEICHMANN** (Jean), compositeur et *cantor* à Kœnigsberg, naquit à Wolgast, en Poméranie, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Musica oder Singkunst* (La musique ou l'art du chant) Kœnigsberg, 1647, in-8°. 2° *Sorgen-Lægerinn, das ist etliche Theile geistlicher und weltlicher zur Andacht und Ehrenlust dienende Lieder* (collection de chants spirituels et mondains, divisée en trois parties). Kœnigsberg, 1648, in-fol. 3° Collection de ballets, courantes, allemandes et sarabandes pour deux violes et basso continue, *ibid.*, 1649.

**WEICHSELL** (Charles), frère de la célèbre cantatrice Madame Billington (*voy.* ce nom), naquit à Londres en 1764, et fut élève de Guillaume Cramer pour le violon. Dès l'âge de neuf ans, il commença à se faire entendre en public avec succès dans les concerts. Il voyagea avec sa sœur, puis fut attaché aux orchestres du théâtre du roi et des concerts de Hanover-Square et de la société Philharmonique. Il vivait encore à Londres en 1830. On a gravé de sa composition : 6 sonates pour violon seul et basse, op. 1; Londres, 1795.

**WEIDNER** (...), mécanicien à Fraustadt, inventa, en 1810, un instrument à frottement auquel il donna le nom de *Triphone*. Cet instrument, dont on trouve une ample description dans le 12e volume de la *Gazette musicale* de Leipsick (n° 30), avait la forme d'un piano droit, mais les touches étaient remplacées par de petites lames de bois, entre lesquelles les cordes étaient tendues. Pour jouer du triphone, on se servait de gants enduits de colophane dont le double frottement sur les cordes et les lames de bois produisait des sons assez semblables à ceux de la flûte.

Un flûtiste, nommé Weidner (C.-F.), a vécu à Amsterdam, au commencement de ce siècle, et y a publié des variations pour la flûte avec accompagnement de divers instruments.

**WEIGANG** (Antoine), curé à Regensdorf, dans le comté de Glatz, en Silésie, naquit à

(1) Les faits rapidement résumés de cette notice sont extraits de celle que M. A.-F. Legentil a placée en tête de sa traduction de l'ouvrage de Wegeler et de Ries, concernant la vie de Beethoven.

Melling, le 28 février 1751. Après avoir achevé ses études à l'université de Breslau, il se livra à la composition, et écrivit un grand nombre de messes, d'offertoires et de motets qui sont restés en manuscrit et qui ont eu de la réputation en Allemagne.

**WEIGANG** (Jean-Charles-Théophile-Guillaume), précepteur à Glogau, né à Schweidnitz (Silésie), a publié, à Breslau, en 1796, six sonates pour piano, avec accompagnement de violon.

**WEIGEL** (Erhard), né à Weyda, le 16 décembre 1625, fut d'abord professeur à l'université de Iéna, puis conseiller de l'empereur d'Autriche et du comte Palatin, à Sulzbach. Il mourut le 21 mars 1675. On a de lui un livre intitulé: *Idea matheseos universæ cum speciminibus inventionum mathematicarum*; Jenæ, 1669, in-4°. Le treizième chapitre de cet ouvrage traite des rapports de la musique avec les mathématiques. Mizler a donné une traduction allemande de ce morceau, dans sa Bibliothèque musicale (tome I, part. IV, pp. 1-4).

**WEIGL** (François-Joseph), compositeur et violoncelliste, naquit dans un village de la Bavière, le 19 mars 1740. Jeune encore, il entra au service du prince Esterhazy et vécut à Eisenstadt, en Hongrie, lorsque Haydn y était maître de chapelle du prince. Ce grand homme, ami de Weigl, fut le parrain de son fils aîné, qui s'est fait connaître comme un compositeur distingué. Conduit à Vienne par le prince, Weigl s'y fixa, entra au théâtre de l'Opéra, en qualité de violoncelliste, puis fut attaché à la chapelle impériale, en 1768. Il mourut à Vienne, le 25 janvier 1820, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Deux ans avant son décès, il reçut de l'Empereur la grande médaille d'or à l'occasion de son jubilé de cinquante ans de service dans la chapelle impériale. On a publié de cet artiste une petite méthode de *czakan*, ou flûte douce de Hongrie, et quelques petites pièces pour cet instrument et pour la guitare.

**WEIGL** (Joseph), fils aîné du précédent, est né le 28 mars 1766, à Eisenstadt, en Hongrie, où son père était violoncelliste et sa mère cantatrice, au service du prince Esterhazy. Witzig, de Kronenbourg, près de Vienne, lui enseigna, à l'âge de neuf ans, les éléments de la musique, du piano et de la basse continue. A son retour à Vienne, où ses parents s'étaient établis, il suivit les cours d'un collége, et apprit le contrepoint, sous la direction d'Albrechtsberger. Quoiqu'il ne se destinât pas à la profession de musicien et qu'il voulût être avocat, il écrivit, à l'âge de seize ans, l'opéra intitulé *La Précaution inutile*, qui fut représenté, après avoir été revu par Albrechtsberger. Salieri fut si satisfait des heureuses dispositions qui brillaient dans cet ouvrage, qu'il décida le jeune Weigl à cultiver exclusivement son talent, et lui donna des leçons de style dramatique et de chant. Il le désigna aussi pour le remplacer dans la direction de l'orchestre de la cour lorsqu'il ne pouvait lui-même remplir ses fonctions. Weigl écrivit sous la direction de ce maître distingué, des compositions de toute espèce, entre autres l'opéra bouffe *Il Pazzo per forza*, qui eut un brillant succès, et procura à son auteur une augmentation de traitement en qualité d'adjoint de Salieri, et une gratification de cent ducats. Le succès des opéras italiens que Weigl fit ensuite représenter à Vienne lui procura des engagements pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1807 et 1815. Après la mort de Salieri, il obtint (en 1825) la place de second maître de la chapelle impériale. Depuis cette époque il a cessé d'écrire pour le théâtre, et n'a plus composé que de la musique d'église, où l'on remarque, dit-on, de belles choses et un bon style. Weigl est mort à Vienne, le 5 février 1846.

Les productions de cet artiste sont en grand nombre, particulièrement pour le théâtre. En voici l'indication: I. Opéras: 1° *La Précaution inutile*. 2° *La Sposa collerica*. 3° *Il Pazzo per forza*. 4° *La Caffetiera*. 5° *La Principessa d'Amalfi*. 6° *Giulietta e Pierotto*. 7° *L'Amor marinaro* (un de ses meilleurs ouvrages). 8° *L'Academia del Maestro Cisolfaut*. 9° *I Solitari*. 10° *L'Uniforme* (exécuté en concert à Schœnbrunn, par ordre de l'Impératrice, qui y chanta la première partie de soprano, puis traduit en allemand, et bien accueilli partout). 11° *Le Prince invisible*. 12° *Cleopatra*. 13° *Il Rivale di se stesso*. 14° *L'Imboscata*. Ces trois derniers opéras ont été composés pour le théâtre de Milan. 15° *L'Orfana d'Inghilterra*, traduit en allemand sous le titre de *Marguerite d'Anjou*. 16° *Le Petit Homme Pierre*, opéra allemand écrit pour le théâtre de Léopoldstadt. 17° *Le Village dans les montagnes*, idem. 18° *La Maison des orphelins*, idem. 19° *La Famille suisse*, opéra qui a obtenu un grand succès dans toute l'Allemagne. 20 *Françoise de Foix*. 21° *Le Feu de Vesta*, écrit pour le théâtre Sur-la-Vienne. 22° *La Chute de la montagne*, idem. 23° *L'Empereur Adrien*, considéré

comme une des meilleures productions de l'auteur. 24° *La Jeunesse de Pierre le Grand.* 25° *La Chute de Baal.* 26° *La Porte de fer.* 27° *Ostade*, joli opéra-comique. 28° *L'Ermite.* 29° *Le Rossignol et le Corbeau.* 30° *Waldemar.* 31° *Édouard et Caroline.* II. Ballets. 32° *L'Emblème de la vie humaine.* 33° *Les Meuniers.* 34° *Pygmalion.* 35° *Richard Cœur de Lion.* 36° *L'Enlèvement d'Hélène.* 37° *L'Incendie de Troie.* 38° *Alonzo et Cora.* 39° *La Mort de Rolla.* 40° *Alcine.* 41° *Alceste.* 42° *La Danseuse d'Athènes.* 43° *Les Jeux de l'Istrie.* 44° *La Fête des Bacchantes.* 45° *Les Espagnols à l'île Christine.* III. Oratorios et cantates. 46° *La Passion de Jésus-Christ.* 47° *La Resurrezione.* 48° *Hamlet*, mélodrame. 49° *Flore et Minerve*, cantate. 50 *Venere ed Adone*, idem. 51° *Diana ed Endimione*, idem. 52° *Il Miglior dono*, idem, pour l'anniversaire de la naissance de l'Empereur. 53° *L'Amor figliuolo.* 54° *Il Giorno di nascita.* 55° *Il Sagrifizio.* 56° *Il Riposo dell' Europa*, cantate pour la paix. 57° *La Festa di Carolina negli Elisi.* 58° *Venere e Marte.* 59° *Il Ritorno d'Astrea*, cantate publiée à Milan, par Ricordi. 60° *La bonne volonté.* 61° *Les Sentiments de reconnaissance.* 62° *Les Muses.* 63° *Irène.* IV. Musique d'église, parmi laquelle on remarque dix messes solennelles, des graduels et offertoires. V. Ouvertures et entr'actes pour des comédies et drames, tels que *la Grandeur des princes, les Pèlerins, l'Honneur des femmes, Hermann, la Prêtresse du Soleil*, etc., etc. VI. Airs, romances, choeurs et finales pour les opéras intitulés : *Titus, Giulietta e Romeo, Ginevra di Scozzia, Cora et Alonzo, Gulistan, Kalaf, La bonne nouvelle*, etc., etc. A ces grandes compositions, il faut ajouter des chansons allemandes et italiennes, des danses, des chansons militaires, trois trios pour hautbois, violon et violoncelle, etc. Beaucoup de ces productions ont été publiées.

**WEIGL** (Thadée), frère du précédent, né à Vienne, en 1774, également compositeur, a occupé une place de chef d'orchestre à un des théâtres de cette ville. Il fut bibliothécaire de la musique de la cour, et établit une maison de commerce de musique à Vienne ; mais cette entreprise, n'ayant point été heureuse, fut abandonnée par lui quelques années après. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été le mieux accueillis sont : 1° *Idoli*, petit opéra. 2° *Le Théâtre de marionnettes*, idem. 3° *Bacchus et Ariane*, ballet. 4° *Le Syndic de village*, idem. 5° *Le Mariage à la cave*, idem. 6° *Les Jeux isthmiques*, idem. 7° *Zulema et Asem*, idem.

**WEIGL** (Jean-Baptiste), compositeur, est né le 26 mars 1783, dans la petite ville de Hahnbach, en Bavière. L'organiste de cet endroit fut son premier maître de chant et d'orgue, puis il alla faire ses études littéraires au gymnase d'Amberg, et y reçut aussi des leçons de musique. Sorti du gymnase, il entra au couvent de Prisening, près de Ratisbonne, pour achever son éducation. De retour à Amberg, il fut admis au séminaire, où il demeura deux ans ; puis il obtint une place d'organiste dans cette ville. En 1805, il fut appelé au séminaire clérical de Ratisbonne, en qualité de professeur catéchiste, et fut en même temps attaché comme prêtre à l'église Saint-Ulrich de cette ville. Plus tard, il obtint une place de professeur au gymnase d'Amberg. Compositeur fécond de musique d'église, il a écrit de belles messes, des *Te Deum*, hymnes, offertoires et cantates. Il a publié à Sulzbach, chez Seidel, des Mélodies pour le livre de prières et de chant à l'usage des écoles catholiques, en cinq suites, grand in-4°.

**WEIKERT** (Henri), auteur inconnu d'un petit écrit qui a pour titre : *Erklærung der gebræuchlichsten musikalischen Kunstwœrterbuch* (Éclaircissement concernant les lexiques de musique en usage) ; Hanau, Edler, 1827, in-8° de quarante cinq pages. Une deuxième édition de ce petit ouvrage a paru l'année suivante, et une troisième en 1752, chez le même libraire.

**WEIMAR** (Georges-Pierre), né le 16 décembre 1734, à Stotterheim, près d'Erfurt, apprit les premiers principes de la musique et du clavecin chez le maître d'école de ce lieu ; puis il entra en 1752, au gymnase d'Erfurt, où il reçut des leçons d'Adlung. Ayant été nommé, en 1758 musicien de la chambre et *cantor* de la cour à Zerbst, il y continua ses études de composition sous la direction de Fasch, alors maître de chapelle de cette cour, et reçut des leçons de violon du maître de concert Hœck. En 1763, il fut appelé à Erfurt pour y remplir les fonctions de *cantor*, et plus tard celles de directeur de musique et de professeur au gymnase catholique. Il mourut en cette ville, le 19 décembre 1800, avec la réputation de musicien habile et intelligent. Il a publié de sa composition : 1° Chansons avec accompagnement de clavecin, Reval, 1780. 2° *Versuch von kleinen Motetten und Arien für Schul- und Singchœre* (Essai de petits motets et airs pour les écoles et les chœurs) ; Leipsick,

W Vogel, 1782. 3° *Die Schadenfreude* (La Joie maligne), petit opéra pour des enfants, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Vogel. Après sa mort, le célèbre organiste Kittel (*voyez* ce nom) a recueilli ses mélodies pour le livre de chant d'Erfurt, y a fait un accompagnement pour l'orgue, et les a publiées sous ce titre : *Vollstændiges, unverfælschtes Choral Melodienbuch der vorzuglichsten protestantischen Gesangbucher*, etc. (Livre complet de mélodies chorales pures des meilleurs livres de chant protestant, etc.); Erfurt, 1812, in-4°. Weimar a laissé aussi en manuscrit un oratorio de la Passion, des cantates d'église et quelques autres morceaux pour le chant.

**WEINLICH** ou **WEINLIG** (Chrétien-Ehregott), né à Dresde, en 1743, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Admis comme élève à l'école de la Croix, il y reçut des leçons d'harmonie d'Homilius, et écrivit plusieurs cantates sous sa direction. En 1765, il alla suivre les cours de l'Université de Leipsick. Après que la construction du nouvel orgue de l'église réformée de cette ville eut été achevée, il en fut nommé organiste, en 1767. En 1773, il fut appelé pour remplir les mêmes fonctions à Thorn, dans la Pologne prussienne, et y écrivit des sonates pour le clavecin, des cantates, des *Magnificat*, et un oratorio de la Passion. De retour à Dresde, en 1780, il y obtint les places d'organiste de l'église Sainte-Marie et d'accompagnateur du théâtre italien. Quelques années après, il fut nommé professeur de musique à l'école de la Croix, et il conserva cet emploi jusqu'à la fin de sa vie. Suivant le Lexique universel de musique publié par Schilling, Weinlich mourut à Dresde, vers 1816. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Petites pièces pour le clavecin ; Leipsick, Hilscher. 2° Sonates pour piano et flûte, op. 1, *ibid.* 3° Deux sonates, *idem*, op. 2, *ibid.* Il a laissé en manuscrit : 1° Oratorio de la Passion, composé à Thorn, en 1775. 2° Autre oratorio sur le même sujet, composé à Dresde, en 1787. 3° L'Aniversaire de la mort de Jésus, oratorio, à Dresde, en 1789. 4° Pressentiments du jour de la mort de Jésus, oratorio, à Dresde, en 1791. 5° Grande cantate pour la consécration de l'église de la Croix, le 22 novembre 1792. 6° Le Christ sur la croix, oratorio, à Dresde, 1793. 7° *Le Maître chanteur de Habsbourg*, petit opéra, représenté à Prague, pour le couronnement de l'empereur Léopold, en 1792. 8° *Erinna*, prologue dramatique, 1792. 9° *Augusta*, cantate, à Dresde, 1789, 10° *Le Sauveur*, oratorio, 1801.

**WEINLIG** (Christian-Théodore), neveu du précédent, né à Dresde, le 25 juillet 1780, a fait ses études musicales sous la direction de son oncle. Plus tard, il se rendit à Bologne, y reçut des leçons de Mattei, et fut nommé membre de l'Académie des philharmoniques. De retour en Allemagne, il succéda à Schicht, le 10 juillet 1823, dans la place de *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick. Après avoir occupé cette place pendant dix-huit ans, il est mort à Leipsick le 7 mars 1842. On a gravé de sa composition : 1° Trente-six exercices de chant pour soprano, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Hofmeister. 2° Trente exercices de chant pour voix de contralto ; *ibid.* 3° Dix-huit exercices de chant pour deux sopranos et piano ; *ibid.* 4° Vingt-cinq exercices de chant pour voix de basse ; *ibid.* 5° *Deutschen Magnificat* (Magnificat allemand pour chœur et voix solos, avec orchestre, en partition ; Leipsick, chez l'auteur. On a exécuté dans cette ville, en différentes circonstances, des cantates, un *Magnificat*, des motets, un *Te Deum* et l'oratorio *La fête de la rédemption*, composés par Weinlig.

**WEINMULLER** (Charles), chanteur de la chambre de l'Empereur et de l'opéra de la cour, à Vienne, naquit, en 1765, dans les environs d'Augsbourg. Son début au théâtre se fit dans une troupe de comédiens ambulants. En 1795, il obtint un engagement à un des théâtres de Vienne, et y parut pour la première fois dans *La Laitière*, petit opéra de Wœlfl. Le succès qu'il obtint ensuite dans le rôle de Lux, du *Barbier de village*, le plaça dès lors au premier rang des acteurs aimés du public. Doué d'une belle voix de basse, dont l'étendue était extraordinaire, il s'en servait avec habileté. Ses principaux rôles furent Thoas, dans *Iphigénie en Tauride*, Leporello, Sarastro, Figaro, Zamoski, dans *Faniska* de Cherubini, etc. Weinmüller était remarquable dans la musique d'église, et personne n'a mieux exécuté la partie principale de basse dans le *Requiem* de Mozart et dans la *Création* de Haydn. Retiré de la scène en 1825, il mourut le 16 mars 1828, à Dœbling, près de Vienne.

**WEISHAN** (Adolphe), luthiste allemand qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces de luth, sous ce titre : *Silvæ Musicalis libri VII, continentes prælydia, fantasias, balletos, pavanas et galliardas, passamesas, courantas,*

*voltas, etc. Adjunctus est singulis balletis, pavanis et galliardis textus harmonieus;* Cologne, 1603, in-fol., gravé sur cuivre.

**WEISKE** (D.-G.), *cantor* à Meissen, mort en 1806, est auteur d'un recueil intitulé : 12 *Geistliche prosaische Gesænge, nebst Beschreibung eines Taktmessers, etc.* (Douze chants spirituels en prose, suivis de la description d'un chronomètre propre à marquer la mesure, etc.); Leipsick, Breitkopf, 1790, in-4°, avec une planche représentant l'instrument dont Weiske était inventeur. Après la mort de ce musicien, on a aussi publié de sa composition douze sonatines faciles pour le piano, avec une courte notice biographique de l'auteur; Meissen, 1810, grand in-4°. Weiske a laissé en manuscrit quelques *Kyrie* et *Gloria*, environ vingt-quatre cantates d'église, et les psaumes 11, 23, 93, 100, 105, 111, 145 et 150 pour chœur et orchestre.

**WEISKE** (C.-A.), auteur inconnu d'un livre intitulé : *Alfonso. Eine Novelle fur Freunde der Tonkunst* (Alphonse, Nouvelle pour les amis de la musique); Zwickau, Schumann, 1832, in-8° de 164 pages. On trouve dans cet ouvrage des réflexions intéressantes concernant la musique, particulièrement sur l'esthétique de cet art.

**WEISKOPF** (Louis), pianiste allemand, vécut à Paris vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On ignore l'époque de sa mort. Il a fait graver de sa composition: 1° Trois quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, op. 5; Paris, Sieber. 2° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 10, Paris, Pleyel. 3° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 4.; *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 6, Paris, Sieber. 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 14, Paris, Porro. 6° Pots-pourris pour piano seul, n$^{os}$ 1, 2, 3, 4, 5, Paris, Pleyel. 7° Six airs variés pour piano et violon, *ibid.* 8° Six airs variés pour piano seul, Paris, Sieber.

**WEISS** (Silvius-Léopold), célèbre luthiste au commencement du dix-huitième siècle, naquit à Breslau, vers 1680. En 1708, il suivit en Italie le prince polonais Sobieski, et vécut quelque temps à Rome. Après la mort de ce prince, il retourna à Breslau. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et l'électeur de Saxe, roi de Pologne, le nomma luthiste de sa chambre. La plupart des princes allemands l'honoraient de leur bienveillance. En 1722, il se maria à Munich, et l'électeur de Bavière lui fit présent, à cette occasion, d'une tabatière d'or enrichie de diamants, accompagnée de cent ducats. Weiss mourut vers 1748. Baron (*voy.* ce nom), bon juge de tout ce qui concernait le luth, dit, dans son livre sur cet instrument, que cet artiste fut un des premiers improvisateurs de son temps, et qu'il y eut peu d'organistes qui pussent jouer sur l'orgue une fugue aussi bien que lui sur le luth. Ses ouvrages, composés de onze recueils de solos pour cet instrument, de dix trios et de six concertos, sont restés en manuscrit. J'ai acquis, en 1836, les manuscrits originaux de la plupart de ces pièces.

Weiss eut un fils (Jean-Adolphe-Faustin), né à Dresde et musicien de la cour de Saxe, qui fut aussi très-habile luthiste. Son frère (Sigismond), né comme lui à Breslau, eut également la réputation d'un virtuose sur le luth.

**WEISS** (le P. Raphael), excellent organiste et compositeur, naquit en 1713, à Wangen, en Bavière. Après avoir fait ses études au couvent d'Ottobeuern, il y fit ses vœux en 1739, et y fut ordonné prêtre. Il y mourut en 1779. On connaît sous son nom, en Allemagne, des messes, vêpres et litanies, ainsi que quelques drames en musique, composés pour les écoles.

**WEISS** (Charles), flûtiste et compositeur, naquit à Mulhausen vers 1738. En 1760, il accompagna à Rome un grand seigneur anglais, en qualité de maître de musique. Par l'entremise de cet élève, il entra dans la musique particulière du roi Georges III, comme première flûte, et se fixa à Londres, où il mourut en 1795. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1784, il fit graver son quatrième œuvre, composé de quatre quatuors pour flûte, violon, alto et basse. Il a publié aussi six symphonies pour l'orchestre; des solos pour la flûte, op. 3; Londres, Longman; des trios pour trois flûtes, *ibid.*; trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.*; trois *idem*, op. 6, *ibid.*

**WEISS** (Charles-R.), fils du précédent, naquit à Mulhausen, en 1777, et suivit son père en Angleterre à l'âge de sept ans. Devenu son élève, il fit de si rapides progrès, qu'il put se faire entendre en public à l'âge de neuf ans, dans un concerto de flûte. Toutefois, il n'était pas destiné à la profession de musicien, et on le mit dans un comptoir de négociant. Les dégoûts que lui inspirait cette carrière la lui firent négliger. On l'envoya plus tard à Paris, puis en Italie, où il prit des leçons de composition de Mayer, maître de chapelle à Bergame. Fixé plus tard à Naples, comme professeur de flûte, il y vécut quelques années, puis se rendit à Rome, où il donna son premier concert. Le

succès qu'il y obtint l'engagea à voyager en Italie. Arrivé à Gênes au moment où les troupes anglaises prenaient possession de cette ville, les circonstances l'obligèrent à accepter un emploi dans les bureaux du général Dalrymple : mais deux ans après, il reprit ses voyages, arriva à Genève et fut présenté à Madame de Staël, puis se fixa en Angleterre. Il a publié environ soixante-dix œuvres de sa composition pour la flûte, entre autres, un concerto, œuvre premier, à Paris; beaucoup d'études pour cet instrument, à Londres chez Clementi; des fantaisies, œuvres 12, 13, 14, 24, 44 et 45; et des trios pour trois flûtes, œuvres 29 et 39, *ibid.*; des duos, etc. On a aussi sous son nom une grande méthode de flûte en deux parties, op. 50; elle a pour titre : *New methodical Instruction-Book for the Flute;* Londres (sans date), in-fol.

**WEISS** (Frédéric-Guillaume), médecin du landgrave de Hesse-Rothenbourg, naquit à Gœttingue, le 3 mai 1744. Depuis 1775 jusqu'en 1779, il publia trois recueils de chansons avec accompagnement pour le clavecin, et deux suites de danses anglaises. On a de ce médecin quelques traités de botanique, dont le dernier a paru à Gœttingue, en 1782.

**WEISS** (François), violoniste au service du prince Razumowsky, à Vienne, naquit en Silésie, le 18 janvier 1778. Cet artiste jouait de l'alto dans les célèbres séances de quatuors, où les compositions de Beethoven furent exécutées pour la première fois par Schuppanzich, le prince lui-même au second violon, et Linke au violoncelle. Weiss est mort à Vienne, le 25 janvier 1830. Il était compositeur de quelque mérite et a écrit la musique de plusieurs ballets; des symphonies et ouvertures; des variations brillantes pour violon et orchestre, op. 13; Vienne, Artaria; trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, 2, *idem*, op. 8; Vienne, Haslinger; trois *idem*, op. 9, 10, 12; Offenbach, André; quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 5; Vienne, Artaria; duos pour deux flûtes; duos pour deux violons; grandes sonates pour piano, op. 4 et 6, etc. Weiss a écrit aussi des symphonies concertantes pour flûte, basson et trombone avec orchestre, exécutées à Vienne avec un brillant succès par les frères Khayll.

**WEISS** (Jules), fils d'un marchand de musique de Berlin, né le 19 juillet 1814, fit ses premières études de musique sous la direction du violoniste Henning, et compléta son instruction musicale par les leçons de Grell et de Rungenhagen. Ses études terminées, il se livra à l'enseignement de son art jusqu'en 1833. Il succéda alors à son père dans son commerce de musique. Parmi ses compositions, on remarque un quatuor pour deux violons, alto et basse, des psaumes à quatre voix, beaucoup de *Lieder* et quelques pièces de piano. On a aussi de lui une grande méthode de piano et une méthode de violon. M. Weiss a rédigé les articles de musique dans *la Gazette des États prussiens* (*Preussischen Staatszeitung*), depuis 1846 jusqu'en 1850.

**WEISS** (Gustave-Godefroid), professeur de chant et compositeur à Berlin, né le 13 décembre 1820, à Conradswaldau, près de Landshut (Silésie), où son père était *cantor* et instituteur, reçut de lui les premières leçons de piano, d'orgue et de violon. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès sa première jeunesse; mais destiné par son père à la carrière du professorat, il dut suivre les cours de l'École polytechnique de Landshut et du séminaire normal de Breslau. Après trois années d'études faites avec une grande distinction, il fut envoyé par la régence royale de Breslau à Berlin, afin d'y continuer ses études musicales. Arrivé dans cette ville au printemps de 1841, il entra aussitôt à l'Institut royal de musique religieuse et fut également élève de la classe de musique de l'Académie des Beaux-Arts. Depuis le mois d'août 1841 jusqu'au même mois de l'année 1844, il fit un cours complet de composition sous la direction de M. Marx. En même temps, il reçut d'Hubert Ries des leçons de violon, instrument qu'il avait précédemment cultivé avec succès. En 1845, la rédaction de la *Gazette d'État* lui confia en partie le feuilleton musical, et dans le même temps il devint rédacteur de la *Gazette illustrée* de Leipsick, et correspondant de la nouvelle *Gazette musicale* de cette ville. La lecture de la *Nouvelle méthode de chant*, de Nehrlich (*voyez* ce nom) lui inspira le goût de cet art; il se lia d'amitié avec l'auteur de cette méthode et l'accompagna dans ses voyages à Hambourg, à Brême et à Vienne, en 1847. Il termina dans cette ville un opéra en quatre actes, intitulé *Heinrich Mœnch von Landskron.* Les événements de 1848 l'ayant obligé à retourner à Berlin, il y présenta son opéra à l'intendance générale des théâtres; mais il fut rejeté à cause du libéralisme trop prononcé du livret. En 1849, Weiss débuta comme chanteur au théâtre de Potsdam; il n'y eut pas de succès, parce que sa voix fut considérée comme insuffisante pour le chant dramatique. En 1850,

il fit un voyage à Paris et à Londres. De retour en Allemagne, il fit de nouveaux essais sur les théâtres de Cologne et de Gœttingue; mais ils ne furent pas plus heureux qu'à Potsdam. Ayant perdu dès lors l'espoir de réussir à la scène, il se fixa à Hambourg, en 1833, y ouvrit des cours de chant; puis il retourna à Berlin en 1836. Deux ans après, il fut nommé professeur de chant au collége de Joachimsthal. On a de cet artiste plusieurs recueils de *Lieder* publiés à Berlin, à Hambourg, à Breslau, et des variations caractéristiques pour le piano, intitulées *Modulation de l'âme*; Vienne, Haslinger.

**WEISSBECK** (Nicolas), cantor à l'église de Sainte-Marie, à Mulhausen en Thuringe, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain didactique, par les ouvrages suivants : 1° *Hochzeit Colloquium, Reim-und Gesangs-Weise mit 4 Stimmen gerichtet* (Dialogues de noces, etc., à quatre voix); Erfurt, 1614. 2° *Brevis et perspicua introductio in artem musicam pro pueris et puellis aliisque musices amatoribus, ut brevi tempore cantum discere possint, cum brevibus exemplis pro solmisandi exercitio*, 2, 3 et 4 voc., *item etiam et tractatu de protonotatione psalmorum majorum et minorum per omnes tonos*; Hildesheim, 1639, in-8°.

**WEISSBECK** (Jean-Michel), né le 10 mai 1756, à Unterlaimbach, en Souabe, fut d'abord avocat à Erlangen, puis *cantor* et organiste à l'église Sainte-Marie, à Nuremberg. Il mourut dans cette ville, le 1er mai 1808, à l'âge de cinquante-deux ans. Weissbeck, le premier, attaqua la fausse théorie enseignée par l'abbé Vogler dans l'école de Manheim. L'écrit qu'il publia sur ce sujet a pour titre : *Protestationsschrift, oder exemplarische Widerlegung einiger Stellen und Perioden der Kapellmeister Voglersehen Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (Protestation, ou réfutation exemplaire de quelques passages du traité de la science et de l'art de la musique, du maître de chapelle Vogler); Erlangen, Kunstmann, 1783, in-4° de dix-sept pages avec un supplément de quatre pages publié au mois de février 1784. Knecht prit la défense du système de son maître Vogler, dans un recueil publié à Ulm, en 1785. (*Voyez* Knecht; *voyez* aussi mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, page 135, et mon *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, p. 227.) On a aussi de Weissbeck quelques petits écrits sur divers sujets intitulés : 1° *Ueber Hern Abt Voglers Orgelorchestrion zu Stockholm* (Sur l'orgue orchestrion de l'abbé Vogler), 1797, avec le titre seul imprimé, et le texte en copie manuscrite, 2° *Etwas über Hrn. Dan. Gottl. Turks wichtige Organistenpflichten* (Quelque chose sur les principaux devoirs d'un organiste par M. Dan. Théophile Türk); Nuremberg, 1798, in-8°, p. 3° *Einige merkwurdige Geschichten von der drei Beruhmten Orgelspielern, Hæsler, Rœssler und Vogler* (Quelques anecdotes remarquables des trois célèbres organistes Hæssler, Rœssler et Vogler), Nuremberg, 1800, in-8° de quatre pages. 4° *Seltsame Geschichte der bisherigen Lebensalterstumme der Orgelvirtuosen Hæssler, Rœssler und Vogler* (Histoire singulière de la vie des virtuoses organistes Hæssler, Rœssler et Vogler jusqu'à ce jour); Nuremberg, 1800, in-8° de huit pages. 5° *Antwort auf Herrn Musikdirector Knechts Vertheidigung der Vogler'schen Tonschule* (Réponse à la défense de l'école de musique de Vogler, par M. le directeur de musique Knecht); Nuremberg, 1802.

**WEISSE** (Chrétien-Hermann), professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, né dans cette ville, est auteur d'un livre intitulé : *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schœnheit* (Système d'esthétique, comme science de l'idée de la beauté), Leipsick, Hartmann, 1830, deux parties in-8°. Dans la seconde partie, il traite du beau dans la musique, depuis la page 19 jusqu'à la page 103.

**WEISSENSEE** (Frédéric), compositeur de musique d'église, naquit vers 1560 à Schwerstedt, dans la Thuringe. Après avoir occupé, vers 1590, une place de maître d'école à Gebesée, il vécut comme musicien à Magdebourg, puis obtint, en 1611, sa nomination de pasteur à Altenwerdigen, en Souabe. Il a publié de sa composition : *Evangelische Sprœche auf die vornehmster Fest-Tage von 5 Stimmen* (Paroles évangéliques pour les principaux jours de fête, à cinq voix); imprimé en 1595. 2° *Opus melicum, methodicum et plane novum, continens harmonias selectiores* 4, 5, 6-12, *vocum, singulis diebus Dominicis et festis accommodatas*; Magdebourg, 1602, in-fol. 3° *Geistlich Braut-und Hochzeitgesang, mit 6 Stimmen componirt* (Chants spirituels de fiançailles et de noces, composés à six voix); Magdebourg, 1611, in-4°.

**WEISSFLOG** (Chrétien-Gottlieb), né à Lauter, en Silésie, le 11 avril 1732, entra au

lycée de Sagan à l'âge de douze ans, et alla achever ses études à l'université de Leipsick, en 1756. Après y avoir suivi les cours de théologie, il fut nommé précepteur à Belstædt en 1760, puis à Hirschberg, d'où il alla à Bautzen en 1767, et fut appelé à Sagan deux ans après, en qualité de *cantor* de l'église de la Grâce, et de professeur au lycée. Il mourut en 1804. Weissflog a composé beaucoup de morceaux estimés pour l'église, et les petits opéras dont voici les titres : *Le Déjeuner de chasse; La Fête de la récolte; L'Héritage; le Trésor; L'Heureux malheur; L'Ermite*, tous en allemand.

**WEISSFLOG** (Charles), fils du précédent, naquit à Sagan, le 27 décembre 1780. Destiné par son père à la profession d'avocat, il commença ses études au gymnase de Hirschberg, les acheva à l'université de Kœnigsberg, et obtint ensuite un emploi à Sagan. Dans sa jeunesse, il se livra avec ardeur à la musique, et composa un *Salve Regina*, une messe solennelle et un *Dies iræ*, dont les manuscrits sont encore à l'église principale de Sagan. En 1819, Weissflog alla aux bains de Warmbrunn et y fit la connaissance du célèbre écrivain romantique Hoffmann. Passionné pour le génie de cet homme singulier, il écrivit, à son exemple, beaucoup de nouvelles dans lesquelles il fait entrer la musique comme élément de l'intérêt. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Der Pudelmütze sechs und zwanzigstes Geburtsfest* (Le vingt-sixième anniversaire de naissance du bonnet fourré). Il y fait preuve de connaissances étendues dans la facture de l'orgue. 2° *Der wüthende Holofernes* (l'Holopherne enragé), plaisanterie, à l'occasion des grandes fêtes musicales. 3° *Histoire du chanteur de la cour Hilarius*. 4° Différents instants de ma vie. 5° *Comment l'étudiant Carolus voulut vendre son violon pour un ducat*. 6° *Das Credo der Todten* (Le *Credo* des morts), interprétation du *Dies iræ* basée sur une de ses compositions. 7° *Die siebente Hobelspan* (Le septième copeau), satire contre les éditeurs et les *arrangements* qu'ils font faire des œuvres des compositeurs. 8° Caractéristique des sept paroles du Sauveur sur la croix, de Haydn. 9° Caractéristique de la troisième partie de *la Création*, du même compositeur. 10° *Kunst-und Bettelfahrt von bratschisten Fidelius* (Voyage d'art et de mendicité du violiste Fidelius) ; le meilleur roman de l'auteur, contenant des observations piquantes sur le goût actuel en musique. 11° *Das grosse Loos* (le gros lot), contenant beaucoup d'observations sur le génie de Gluck. Toutes ces pièces se trouvent dans la collection des œuvres de Weissflog, publiée à Dresde, chez Arnold, 1824-1827, 7 vol. in-8°. Cet écrivain mourut à Warmbrunn, le 17 juillet 1828.

**WEISSMANN** (Jean-Henri), magister à Rudolstadt, puis professeur à Cobourg, mort en 1815, a publié plusieurs ouvrages de philosophie et de littérature, parmi lesquels on remarque : *Abhandlung über die Cantate* (Dissertation sur la cantate); Rudolstadt, 1782, in-8°.

**WEITZLER** (Georges Christophe), directeur de l'école de la nouvelle ville, à Thorn, naquit en 1734, à Finkenstein, en Prusse, et mourut le 13 octobre 1775. On a de lui des éléments de l'art de jouer du clavecin intitulés : *Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgrunde auf dem Claviere nach Noten zu spielen*; Kœnigsberg, Fr. Driest, 1775, in-4°. L'année suivante, il publia la suite de cet ouvrage, sous ce titre : *Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgrunde den Generalbass auf den Klavier nach Zahlen zu spielen* (Courte esquisse des premiers principes de l'art de jouer la basse continue sur le clavecin, d'après les chiffres); Kœnigsberg, 1750, in-4°. Ces deux petits ouvrages, qui ne sont pas dépourvus de mérite, ont été reproduits, avec des remarques de Marpurg, dans les Essais historiques et critiques de ce dernier. (*Hist. krit. Beytræge zur Aufnahme der Musik*, t. III, pp. 200-267). On trouve dans le même recueil un supplément au premier ouvrage de Weitzler, avec les remarques de Marpurg (pp. 97-123). Weitzler a donné aussi des idées sur les sons, en tant que déterminés (*Gedanken von der Tœnen*), dans le quatrième volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pp. 379-302).

**WEITZMANN** (Charles-Frédéric), professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de musique de Berlin, est né dans cette ville, le 10 août 1808. Ses études musicales commencèrent par les leçons de violon qu'il reçut de Charles-Guillaume Henning. Il devint ensuite élève de Bernard Klein pour la théorie et, enfin, il alla, en 1827, compléter son instruction à Cassel avec Spohr et Hauptmann (voyez ces noms). En 1832, il obtint une place de violoniste et de chef des chœurs au théâtre de Riga. Il fonda dans cette ville une société de chant avec Dorn (voyez ce nom). Appelé à Reval en 1834, comme directeur de musique de l'Opéra allemand, il y fit représenter plusieurs ouvrages dramatiques de sa composition.

Deux ans après, il se rendit à Pétersbourg, où il fut premier violon du théâtre impérial, et directeur de musique à l'église allemande de Sainte-Anne, pour laquelle il a composé des chants liturgiques. Après dix années de service à l'Opéra impérial, M. Weitzmann obtint une pension de la cour de Russie; puis il entreprit, avec le hautboïste G. Brod, un voyage en Finlande. En 1846, il se rendit à Paris avec le même artiste et entra à l'orchestre du Théâtre Italien, comme violoniste; puis il alla à Londres, où il remplit le même emploi au théâtre de la Reine. Dans ces deux capitales, il mit à profit les trésors des grandes bibliothèques publiques pour des études de théorie et d'histoire de la musique. Les airs populaires des diverses nations furent particulièrement les objets de ses recherches: il en possède la collection la plus nombreuse qui existe peut être aujourd'hui. De retour à Berlin en 1848, il s'y est marié et a été nommé professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire. En 1858, il a fait des lectures sur diverses parties de la musique. Parmi ses ouvrages, on remarque trois opéras représentés à Reval, à savoir: *Ræuberliebe* (Le voleur amoureux), *Walpurgisnacht* (La nuit de Walpurgis), et *Lorbeer und Bettelstab* (Laurier et bâton de mendiant); quelques cahiers de *Lieder* avec accompagnement de piano.; des pièces de piano à quatre mains. M. Weitzmann s'est fait connaître surtout comme écrivain sur la théorie et l'histoire de la musique : ses ouvrages de ce genre ont pour titres : 1° *Der Uebermæssige Dreiklang* (Les nombreux accords de trois sons); Berlin, Guttentag, 1853, petit in-4° de 32 pages. Comme la plupart des harmonistes allemands, M. Weitzmann fait abstraction de la loi de tonalité, et présente les successions harmoniques d'agrégations altérées d'une manière empirique. 2° *Der verminderte Septimen-Accord* (L'accord de septième diminuée); Berlin, Hermann Peters, 1854, gr. in-4° de 45 pages. L'auteur de cet écrit considère l'accord de septième diminuée comme fondamental, et les autres accords de septième comme en dérivant par divers genres de modifications. C'est l'idée la plus bizarre qui ait jamais passé par la tête d'un harmoniste. 3° *Geschichte des septimen-Akkordes* (Histoire des accords de septième); Berlin, Guttentag, 1854, in-4° de vingt-trois pages. 4° *Geschichte der Griechischen Muzik* (Histoire de la musique grecque); Berlin, Hermann Peters, 1855, grand in-4° de 35 pages de texte, avec dix planches de musique. 5° *Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre* (Histoire de l'harmonie et de sa théorie), dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, tome 51. Six morceaux intéressants sur les airs populaires de diverses nations, dans le même écrit périodique, tomes 32, 34 et 40. 7° Une critique de la *Réforme de la musique* d'Ernest de Heeringen, dans l'*Echo*, gazette musicale de Berlin, première année, n° 17. Cette réforme prétendue est un système nouveau de notation de la musique, absurde, comme la plupart de ceux qui ont été proposés. 8° Sur les formes des anciennes compositions pour le clavecin; dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, tome 32. Plusieurs autres opuscules de M. Weitzmann ont paru dans divers journaux de musique de l'Allemagne.

**WEIXELBAUM** (Georges), ténor allemand qui a eu de la réputation, est né le 8 avril 1780, à Wallerstein, en Bavière. Fils d'un conseiller du prince d'OEttingen, il était destiné à l'état ecclésiastique; mais son penchant pour la musique l'emporta sur la volonté de son père. Après avoir achevé ses études littéraires chez les piaristes, il se livra à son goût pour cet art, et reçut des leçons de musique et de chant de Beeke, intendant des concerts du prince. Il apprit aussi à jouer du violon, sous la direction de Hammer, et exécuta, en 1802, un concerto de Viotti dans un concert public. Ayant perdu son père peu de temps après, il prit la résolution de suivre la carrière de la musique, et particulièrement de l'art du chant, parce que sa voix était devenue un beau ténor. Il reçut à Stuttgard des leçons de Krebs, ténor du théâtre de cette ville, et débuta avec succès à Munich, en 1805, dans les principaux rôles de son emploi. Nommé chanteur de la cour de Bavière, il occupa cette position et celle de premier ténor du théâtre. En 1815, il s'éloigna de Munich et accepta un engagement pour le reste de ses jours à Manheim. Weixelbaum a publié des recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, à Mayence, chez Schott, et à Hambourg, chez Cranz. Il a écrit aussi la musique d'un opéra, *Berthold der Zæringer*, qui fut représenté à Carlsruhe.

**WELDEN** (Louis von). Sous ce pseudonyme se cache un modeste sacristain de l'église paroissiale de Welden, près d'Audenarde. Son nom véritable est Louis de Hovre : il est né à Nederbrakel (Flandre orientale), où son père était organiste. Il occupe en ce moment (1864) la place de clerc à Welden. Son professeur de composition fut un musicien obscur nommé P. Andister. Louis de Hovre ou Welden a publié à Gand, chez Gevaert, trois messes avec

accompagnement d'orgue, quatre antiennes à la Vierge, quatre bénédictions et six motets à plusieurs voix. Il a écrit aussi beaucoup de marches, d'adagios et d'andante pour l'orgue (1).

**WELDON** (Jean), compositeur et organiste anglais, né à Chichester, étudia la musique sous la direction de Jean Walter, organiste d'Eton, puis devint élève de Purcell. Son premier emploi fut celui d'organiste du nouveau collége, à Oxford. En 1701, il reçut sa nomination de musicien de la chapelle royale, et sept ans après, il succéda à Blow comme organiste de cette chapelle. Une seconde place de compositeur y fut établie pour lui en 1715. Weldon mérita cette faveur en composant pour le service de la chapelle beaucoup d'antiennes et de services complets. Il était en même temps organiste de plusieurs paroisses de Londres, et il conserva tous ses emplois jusqu'à sa mort, arrivée en 1736. Six antiennes de sa composition, à voix seule avec basse continue, ont été publiées à Londres, en 1730. On trouve aussi quelques-unes de ses chansons dans la collection intitulée *Mercurius musicus*, Londres, 1734.

**WELLER** (Auguste-Henri), secrétaire de la marquise de Schœnbourg, au château de Hartenstein, au commencement du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par une méthode tempérée pour accorder les orgues et pianos, sans avoir recours à la circulation des quintes; cet ouvrage a pour titre : *Versuch einer Anleitung Claviere und Orgeln auf eine leichtere und zweckmassigere Art, als auf die gewœhnliche des Quintenzirkels, gleichschwebend zu temperiren* (Essai d'une instruction pour tempérer également les clavecins et orgues par une méthode plus facile et plus régulière que par la circulation ordinaire des quintes). Leipsick, Kühnel, 1803, in-4° de huit feuilles. On a aussi de cet amateur : 1° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Leipsick, 1790. 2° Sonate pour piano à quatre mains. Leipsick, Hofmeister. 3° Danses allemandes pour piano, Leipsick, Heinrichs. Il ne paraît pas qu'on ait imprimé un concerto pour clavecin, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, qu'il avait terminé en 1794.

**WELLER** (Frédéric), hautboïste, chef de musique du deuxième régiment d'infanterie de la garde prussienne, à Berlin, est né vers 1790, à Wœrlitz, près de Dessau. Il apprit chez le musicien de la ville à jouer de plusieurs instruments, particulièrement de la clarinette. En 1809, il entra dans le régiment prussien de *Leib* (infanterie), comme clarinettiste; il le quitta en 1814 pour entrer, en qualité de hautboïste, dans le deuxième régiment de la garde, avec lequel il fit la campagne de France. De retour à Berlin, il fut chargé de la direction de la musique de ce régiment. Il se distingua dans cet emploi par la bonne exécution dans les concerts donnés au Jardin des fleurs de Mewes. En 1838, Weller fut décoré de l'Ordre militaire, et la pension de retraite lui fut accordée en 1844. Il retourna alors à Wœrlitz; mais M. De Ledebur croit qu'il a habité plus tard à Zerbst (1). Cet artiste a arrangé beaucoup de musique pour les instruments à vent et a composé un grand nombre de marches, de valses, de polkas, de mazourkes et de quadrilles pour la musique militaire.

**WELSCH** (Chrétien-Louis), docteur et professeur de médecine à Leipsick, naquit dans cette ville, le 23 février 1669, et y mourut le 1er janvier 1719. Il fit imprimer, pour obtenir le doctorat, une dissertation intitulée : *De Sono, divina benedicente clementia et amplissimo philosophorum ordine consentiente disputabunt publice*, etc., Lipsiæ, 1690, in-4° de vingt-huit pages.

**WELSH** (Thomas), musicien anglais, né vers 1770, à Wells, dans le comté de Somerset, fit ses études musicales dans le chœur de l'église principale de ce lieu. La beauté de sa voix de soprano lui fit bientôt dans le pays une réputation qui engagea Sheridan à le faire venir à Londres pour chanter les solos dans les oratorios. Les leçons de Horn l'aîné, de Cramer et de Baumgarten rendirent son éducation complète et achevée. Par les conseils de Kemble, il devint aussi très-bon acteur et brilla sur la scène de Haymarket, dans l'opéra anglais. Comme compositeur, il a donné, au théâtre du Lycée, les farces intitulées : *The Greeneyed Monster*, et *Twenty Years ago*, et à celui de Covent-Garden *the Kamtchatka*, opéra en deux actes. On connaît aussi sous son nom des *glees*, des chansons et deux sonates pour le piano, gravées à Londres, chez Clementi. Welsch a publié une méthode de chant intitulée : *Vocal Instructor, or the Art of Singing exemplified in fiftean Lessons, leuding to forty prograssive Exercises*. Londres, Clementi, s. d. in-fol.

(1) M. Xavier Van Elewyck, à qui je suis redevable des renseignements de cette notice, dit que les compositions de Louis de Havre sont aussi remarquables par l'originalité des mélodies que par la correction de la forme.

(1) *Tonkünstler Lexikon Berlin's*, p. 634.

**WENCKEL** (JEAN-FRÉDÉRIC-GUILLAUME), organiste à Uelzen, dans le duché de Lunebourg, naquit le 21 novembre 1734 à Niedergebra, dans le comté de Hohenstein. Son père, qui lui avait inspiré le goût de la musique dès son enfance, l'envoya au gymnase de Nordhausen, où il reçut des leçons de clavecin et d'harmonie de Schrœter. (*Voyez* ce nom.) Sous ce maître distingué, il fit de rapides progrès. En 1750, il se rendit à Berlin et s'y lia d'amitié avec Marpurg, Ch.-Phil.-Em. Bach et Kirnberger; les conseils qu'il en reçut perfectionnèrent son éducation musicale. Des discussions qui s'élevèrent alors entre Marpurg et Quanz, directeur de la musique du roi, donnèrent à Wenckel l'occasion de prendre la défense de son ami dans une lettre aux musiciens (*Schreiben an die Herrn Tonkünstler in Berlin über die dem Verberichte die ersten grauischen Odensammlung von einem Ungenannten;* Berlin, 1761, in-4° de douze feuillets. La signature de l'auteur est à la fin. Quelques petites pièces de sa composition parurent aussi dans les recueils et Mélanges de Marpurg et de Kirnberger. Après un séjour de sept années à Berlin, Wenckel fut appelé à Stendal, pour y remplir les fonctions de directeur de musique des quatre églises principales. Il y écrivit plusieurs compositions pour divers instruments. En 1768, on lui offrit une place d'organiste à Uelzen. L'excellence de l'instrument qu'il était appelé à jouer le décida à accepter cette proposition. Wenckel vivait encore dans cette modeste position en 1791. L'époque de sa mort n'est pas connue. Outre les morceaux cités précédemment, il a publié de sa composition : 1° Sonate pour le clavecin, dans le recueil de Hafner, en 1760. 2° Mélanges pour le même instrument; Stendal, 1764. 3° Cantate avec accompagnement de clavecin, à Berlin, 4° Morceaux de clavecin, à l'usage des dames ; première partie, 1768 ; deuxième partie, 1771. 5° Six duos pour deux flûtes, 1772. 6° Solo pour le violon. 7° Six sonates faciles pour le clavecin, 1775.

**WEND** (JEAN), hautboïste, naquit à Winarzics en Bohême, le 28 juin 1745. Après avoir été quelques années au service du comte Pachta, à Prague, il se rendit à Vienne, où il entra dans la chapelle de la cour. Il y était encore en 1795. On a gravé de sa composition, à Offenbach, en 1790, trois quatuors pour hautbois, violon, alto et basse. Wend a laissé en manuscrit des concertos et solos pour son instrument.

**WENDELSTEIN** (JEAN). *Voyez* **COCHLÉE**.

**WENDIUS** (JEAN), pasteur à Tolprichhausen dans la principauté de Hesse-Cassel, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Etliche Hochzeitlieder mit* 4 *und* 8 *Stimmen* (Quelques chansons de noces à quatre et à huit voix) ; Cassel, 1608, in-4°. Il est vraisemblable que cet auteur est le même que le musicien appelé *Wendin*, dans le premier lexique de Gerber, et que c'est à lui qu'il faut attribuer les *Chants spirituels à trois voix et plusieurs instruments*, dont le premier volume a paru à Hambourg, en 1597.

**WENDLING** (JEAN-BAPTISTE), né en Alsace, dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra, en 1754, au service de l'électeur Palatin, à Manheim, en qualité de flûtiste de sa chapelle. Deux ans après, il épousa la célèbre cantatrice Dorothée Spurni, attachée comme lui au théâtre du prince, et fit avec elle plusieurs voyages dans les grandes villes d'Allemagne, où il se fit remarquer par son talent. En 1778, il suivit la cour et toute la chapelle à Munich, puis, en 1780, il se rendit à Paris et brilla au concert spirituel. De retour à Munich, vers la fin de la même année, il n'a plus quitté cette ville après cette époque, et y est mort en 1800. On a gravé de sa composition : 1° Premier concerto pour flûte et orchestre, Paris, Boyer. 2° Six trios pour flûte, violon et basse, Londres, Longman et Broderip. 3° Plusieurs œuvres de duos gravés à Paris et à Amsterdam, chez Hummel. 4° Son dixième œuvre consiste en six quatuors pour flûte, violon, alto et basse ; Berlin, Hummel.

**WENDLING** (DOROTHÉE), fille de Spurni, musicien au service du duc de Wurtemberg, naquit à Stuttgard, en 1737, et reçut de son père des leçons de musique. En 1752, elle se rendit à Manheim et y entra dans la musique de la cour où elle brilla comme cantatrice à la scène et dans les concerts. En 1756, elle épousa le flûtiste Jean-Baptiste Wendling (*voyez* l'article précédent), avec qui elle vécut dans une heureuse union. Ayant suivi la cour à Munich, en 1778, elle continua d'y chanter au théâtre jusque vers 1790. Retirée alors, et placée dans une situation aisée, elle donna des leçons de chant et forma quelques bonnes élèves. Cette cantatrice distinguée mourut à Munich, en 1809.

**WENDLING** (AUGUSTE-ÉLISABETH), femme de Charles Wendling, violoniste au service du prince Palatin, fut une cantatrice distinguée. Burney, qui l'entendit à Manheim en 1772, lui accorde des éloges. Plus tard, elle suivit la cour à Munich et y brilla particulièrement dans l'*Armide* de Sarti. Elle mourut dans cette

ville en 1794, non à l'âge de trente-quatre ans, comme le disent Gerber et ses copistes, mais dans sa trente-neuvième année.

**WENDT** (Jean-Amédée), professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, naquit dans cette ville en 1783. Connu par plusieurs dissertations latines et par divers écrits philosophiques, il s'est aussi distingué comme amateur de musique par les morceaux concernant cet art qu'il a fait insérer dans plusieurs journaux, notamment dans la *Gazette musicale* de Leipsick. La vie de Rossini qu'il publia en 1824, d'après l'ouvrage de Stendhal, lui valut sa nomination de conseiller de cour du grand-duc de Hesse-Darmstadt. En 1829, il obtint les titres de conseiller du roi de Hanovre et de professeur à l'Université de Gœttingue, où il fit des cours d'esthétique. Il mourut dans cette position, le 15 octobre 1836. Les écrits de Wendt relatifs à la musique sont ceux-ci : 1° *Von dem Einfluss der Musik auf den Character* (De l'influence de la musique sur le moral de l'homme), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, 1808, numéros 6 et 7. 2° *Ueber den Zustand der Musik in Deutschland in den letzten Jahren* (Sur la situation de la musique en Allemagne pendant les dernières années, 1817-1822) dans la *Gazette musicale* de Vienne, 1822, numéros 93, 94, 95, 96 et 97). 3° Sur le séjour de mademoiselle Schechoer à Leipsick, dans la *Gazette du monde élégant*, 1827, numéros 199, 200, 201 et 202. 4° *Leben und Treiben Rossini's* (Vie et œuvres de Rossini), Leipsick, 1824, in-8°. 5° *Betrachtung über Musik und insbesondere über den Gesang*, etc., (Considérations sur la musique et en particulier sur le chant), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, douzième ann., p. 281, 297, 313 et 333. 6° *Ueber die Hauptperioden der schœnen Kunst*, etc. (Sur les périodes principales des beaux-arts, etc.), Leipsick, Barth, 1831, un vol. in-8° de vingt-quatre feuilles. Cet ouvrage, qui renferme des choses intéressantes relatives à la musique, a été analysé dans le trente-quatrième volume de la *Gazette musicale* de Leipsick, p. 169-177. Wendt a publié la musique de plusieurs chansons et romances.

**WENDT** (Ernest-Adolphe), né à Schwiebus, village de la Prusse, le 6 janvier 1804, commença fort jeune l'étude de la musique, dans laquelle il fit beaucoup de progrès. Destiné à l'enseignement, il entra au séminaire de Neuzell, en 1822, et y apprit la théorie de la musique sous la direction du professeur Zschiesche. Pendant le temps qu'il y passa, il étudia la composition dans le Traité de la fugue de Marpurg et commença à écrire. Plus tard, il continua ses études à Berlin, sous la direction de Zelter, de Bernard Klein et de Guillaume Bach. En 1826, il fut nommé professeur de musique au séminaire de Neuwied ; depuis lors, il conserva cette place et contribua puissamment à répandre le goût de cet art dans la partie de l'Allemagne rhénane où son activité s'est développée. Bon organiste, pianiste habile, chef intelligent de l'orchestre du prince de Neuwied, et compositeur estimable, il a publié quelques ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Vingt-quatre préludes faciles pour l'orgue, op. 1 ; Bonn, Simrock. 2° Variations pour piano et orchestre. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle. 4° Grande sonate pour piano à quatre mains. Il avait aussi en manuscrit des symphonies, trois ouvertures à grand orchestre, des cantates avec orchestre, des quatuors pour violon, des rondeaux et des solos de concert pour le hautbois, la flûte et la clarinette. Cet artiste estimable est mort à Neuwied, le 5 février 1850.

**WENICK** (Georges), maître de chapelle de Saint-Denis, à Liége, mort en 1760, fut bon organiste et compositeur de mérite. Il a laissé en manuscrit des messes, des motets et des psaumes qui étaient chantés autrefois dans les églises de la Belgique.

**WENK** ou **WENCK** (Auguste-Henri), né à Bruheim, dans le duché de Gotha, apprit à jouer du violon chez Hatasch, à Gotha, et reçut de Georges Benda des leçons de clavecin et de composition. Ayant accompagné ce maître à Paris, vers 1786, il y passa plusieurs années et y publia six sonates pour clavecin et un pot-pourri pour clavecin et violon. De retour à Gotha, il y obtint la place de secrétaire du prince régnant. Dans cette position il continua de se livrer à la culture de la musique, de la composition, et s'occupa du soin de perfectionner la construction du piano et de l'harmonica. Il devint aussi virtuose sur ce dernier instrument. En 1798, il inventa un nouveau chronomètre musical, dont il a donné la description sous ce titre : *Beschreibung eines Chronometers oder musikalischen Taktmessers*, etc., Magdebourg, Georges-Christ. Keil, 1798, in-8° de trente pages avec une planche. En 1806, Wenk fit un voyage en Hollande et se fixa à Amsterdam, où il vivait encore en 1810. On n'a plus de renseignements sur sa personne après cette époque.

**WENZEL** (Jean-Christophe), né le 8 février 1659, à Unterellen, près d'Eisenach, fut

d'abord directeur de l'école d'Altenbourg, puis du gymnase de Zittao. Il mourut dans cette ville, le 2 mars 1725. Au nombre de ses écrits on remarque celui qui a pour titre : *Programma in forma lapidali nebst zwei deutschen Oden*; Altenbourg, 7 octobre 1696, in-4° de 2 feuilles. Ce pamphlet est dirigé contre Vockerodt. (*Voy.* ce nom.)

**WENZEL** (Nicolas-François-Xavier), compositeur, né en Bohême vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'église de Lorette à Hradschen. Il occupait encore cette position en 1684. Bientôt après, il fut appelé à Prague pour diriger la musique de l'église des frères de la Croix ; et enfin il eut le titre de maître de chapelle de la cathédrale de Prague, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1705. Il a publié un recueil de cinq messes, suivies d'un *Requiem* et d'un *Salve Regina*, pour quatre voix, deux violons, orgue et trois trombones, sous le titre de *Flores vernas*, à Prague, en 1699, in-fol.

**WENZEL** (Jean), pianiste habile et organiste de l'église métropolitaine de Prague, naquit le 18 mai 1759, à Rappau, en Bohême. Après avoir achevé ses études de philosophie à l'université de Prague, il voulut embrasser la carrière ecclésiastique ; mais, plus tard, il se dégoûta de cet état et se livra à l'enseignement du piano. La place d'organiste de la cathédrale lui fut donnée en 1792. Il vivait encore à Prague, en 1816. Wenzel est le premier qui a arrangé quelques symphonies de Mozart pour le piano ; il les a publiées à Prague et à Leipsick. On a gravé aussi de sa composition six sonates pour le piano.

Un fils de Wenzel, nommé *Jean*, comme lui, s'est fixé à Vienne en qualité de professeur de harpe, et y a publié, chez Cappi, une méthode complète de harpe à pédales et à crochets.

**WENZEL** (Édouard), chef de musique d'un régiment de la garde du roi de Hanovre et pianiste, vivait, à Hanovre, vers 1840. Il a écrit un grand nombre de marches et de danses pour les instruments à vent, pour l'orchestre et pour le piano. Parmi ses dernières compositions, on remarque : 1° Marche funèbre à quatre mains pour piano, op. 22; Hanovre, Bachmann; 2° *Rinaen-Marsch* pour piano, op. 24 ; Hanovre, Nagel; 3° Quatre *Lieder* à voix seule et piano, op. 25; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; 4° Polonaise pour piano; Hanovre, Bachmann.

**WEPPEN** (Frédéric), amateur de musique, est né en 1795, dans une maison de campagne près de Nordheim, dans le duché de Saxe-Meiningen. Jeune il apprit à jouer de presque tous les instruments, mais il se distingua surtout sur le piano. On a publié de sa composition : 1° Grand quatuor pour deux violons, alto et basse. 2° Des variations pour piano avec accompagnement de divers instruments. 3° Une polonaise pour piano seul. 4° Des chansons de Gœthe et de Meister.

**WERCKMEISTER** (André), savant musicien et organiste habile, naquit le 30 novembre 1645, à Benneckenstein, bourg du comté de Hohenstein, en Thuringe, où son père était laboureur et brasseur. Il reçut les premières instructions sur la musique de son oncle, Henri-Chrétien Werckmeister, organiste à Benningen, petit bourg de la Thuringe situé sur la rivière de Helm. En 1660, il entra à l'école de Nordhausen, où il resta deux années sous la direction du célèbre recteur Hildebrand ; puis il alla continuer ses études au collége de Quedlinbourg, où Henri-Victor Werckmeister, autre frère de son père, était *cantor*. En 1664, il obtint la place d'organiste à Hasselfede, ville du duché de Brunswick, et pendant qu'il l'occupa, il étudia la théologie. En 1670, il quitta cette position pour aller à Elrich, ville de la Prusse, d'où sa réputation d'excellent organiste et de claveciniste commença à s'étendre en Allemagne. Quatre ans après, il fut appelé à Elbingerode, dans le Hanovre, puis il accepta la place d'organiste du château de Quedlinbourg. Enfin la position d'organiste de l'église Saint-Martin, à Halberstadt, devenue vacante en 1696, lui fut offerte, et il en prit possession, la même année. Il mourut dans cette ville, le 26 octobre 1706. On ne connaît point aujourd'hui de compositions de Werckmeister pour l'église ou pour l'orgue, et la seule production par laquelle son mérite s'est fait connaître dans la pratique de l'art est un recueil de pièces pour un violon avec basse continue intitulé : *Musikalische-Privat-Lust*, Francfort, 1689, in-4° ; mais il s'est placé comme théoricien au premier rang des musiciens de son temps. Ses ouvrages, dont les exemplaires sont aujourd'hui d'une grande rareté, sont ceux dont voici les titres : 1° *Orgelprobe oder kurze Beschreibung, wie und welcher Gestalt man die Orgelwerke von den Orgelmachern, annehmen, probiren, untersuchen und den Kirchen liefern kœnne und solle*, etc. (Épreuve de l'orgue, ou courte description des moyens et règles pour examiner, éprouver et recevoir les ouvrages des facteurs d'orgues, etc.), Francfort et Leipsick, Théod.-Phil. Calvisius, 1681, in-12 de cinquante-deux

pages, avec vingt-huit pages d'avant-propos. Ce petit ouvrage, considéré longtemps comme le meilleur qu'il y eût en Allemagne sur cette matière, a été réimprimé plusieurs fois avec de notables augmentations et des corrections considérables, sous ce titre : *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe* (Épreuve de l'orgue, augmentée et corrigée, etc.); Quedlinbourg, Th.-Phil. Calvisius, 1698, in-4° de quatre-vingt-huit pages et seize pages d'avant-propos, avec une planche. La troisième édition, entièrement semblable à la seconde, a paru à Quedlinbourg, en 1716, in-4° de quatre-vingt-une pages avec la préface de la première édition et une nouvelle. La quatrième a été publiée à Leipsick, chez Jean-Michel Teubner, en 1754, in-8° de cent dix pages. 2° *Musicæ mathematicæ Hodegus curiosus, oder richtiger musikalischer Wegweiser*, etc. (Le guide instructif de la musique mathématique, etc.); Francfort et Leipsick, 1687, in-4° de vingt-deux feuilles. Ce livre, divisé en quarante-six chapitres, outre un appendice allégorique et moral de dix chapitres, renferme un traité des proportions des intervalles, d'après les divisions du monocorde. 3° *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, etc.), (Dignité, usage et abus du noble art de la musique, etc.) ; Francfort et Leipsick, 1691, in-4° de cinquante-cinq pages, avec la préface. Cet ouvrage est composé en grande partie de citations de l'Écriture sainte et de passages d'auteurs célèbres relatifs au chant religieux et à la musique d'église. 4° *Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi, ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinette und dergleichen wohl temperirt stimmen kœnne*, etc. (Tempérament musical ou instruction claire et véritablement mathématique pour apprendre, par le moyen du monocorde, à accorder d'une manière bien tempérée, un clavecin et tout ouvrage d'orgue, positif, régale, épinette, etc.) ; Francfort et Leipsick, 1691, in-4° de quatre-vingt-seize pages. Werckmeister a traité le même sujet, dans ses *Anmerkungen zu dem Generalbass*. (*Voyez* plus loin.) 5° *Hypomnemata musica, oder musikalisch Memorial*, etc. (Mémorial de musique, etc.); Quedlinbourg, 1697, in-4° de quarante-quatre pages. Dans cet ouvrage, Werckmeister traite, en douze chapitres, de la matière des intervalles, des consonnances, des dissonances, de leurs progressions, de la gamme, de la transposition, etc. 6° *Cribrum musicum, oder musikalisches Sieb*, etc. (Crible musical, etc.); Quedlinbourg, 1700, in-4° de soixante pages. Ouvrage original pour le temps où il a été écrit, dans lequel Werckmeister expose des considérations concernant les successions mélodiques et harmoniques, sous le rapport de la tonalité. 7° *Harmonologia musica, oder kurze Anleitung zur musikalischen Composition*, etc. (Harmonologie musicale, ou brève introduction à la composition de la musique, etc.), Francfort et Leipsick, Théod.-Phil. Calvisius, 1700, in-4° de cent quarante-deux pages, non compris la dédicace, la préface et quelques autres pièces liminaires. Cet ouvrage est un petit traité du contrepoint simple et double. 8° *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbass wohl kœnne tractirt werden*, etc. (Les règles et remarques nécessaires concernant la basse continue ou basse générale, etc.) ; Aschersleben, G.-E. Struntz, 1698, in-4°. Deux autres éditions ont paru dans le même lieu, savoir, la seconde en 1715, in-4° de soixante-quinze pages; la troisième, sans date, in-4° de soixante-douze pages. 9° *Organum Gruningense redivivum, oder Beschreibung des in der Gruningischen Schlosskirche beruhmten Orgelwerks*, etc. (L'orgue de Groningue restauré, ou description de l'orgue célèbre de l'église du château de Groningue, etc.); Quedlinbourg, 1705, in-4° de quatre feuilles sans pagination. On trouve dans cet opuscule la disposition de ce grand orgue, composé de soixante et un registres, quatre claviers à la main et pédale double, ainsi que la liste des cinquante-trois organistes et maîtres de chapelle appelés pour sa réception. 10° *Musikalische Paradoxal-Discourse, oder ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und gœttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbraucht wird*, etc. (Discours paradoxaux et musicaux, où l'on examine comment la musique, ayant une origine divine, est néanmoins si dégénérée, etc.) ; Quedlinbourg, Th.-Ph. Calvisius, 1707, in-4° de 120 pages. Cet écrit est particulièrement relatif aux abus de la musique d'église. Werckmeister a aussi traduit en allemand l'écrit de Stefani intitulé : *Quanta certezza habbia da' suoi principii la musica*. (*Voyez* Stefani.) En 1704, J.-W. Walther vit chez lui un traité de musique en langue latine, intitulé : *Nucleus musicus*. Cet ouvrage n'a point été imprimé, et le manuscrit a disparu après la mort de l'auteur.

**WERDEN** (Jules et Adolphe), frères, amateurs de musique, à Penig (Saxe), au commencement du dix-neuvième siècle, furent liés d'amitié avec Wilhelm Schneider (voyez ce nom), qui fut leur collaborateur pour les deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr* 1803, *herausgegeben von, etc.* (Almanach musical pour l'année 1803, publié par, etc.); Penig, F. Dienemann, petit in-12, avec musique. 2° *Appollon, eine Zeitschrift herausgegeben von* etc. (Apollon, écrit périodique de musique, publié par, etc.); Penig, Dienamann, 1803, in-8°. Cet écrit, qui devait être mensuel, n'a pas été continué : le premier numéro seulement a paru.

**WERLIN** (Jean), né à OEttingen, fut directeur de musique à Lindau, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Zwei-, drei- und vierstimmige Melismata sacra* (Chants sacrés à deux, trois et quatre voix); Nuremberg, 1644, in-4°. 2° *Irenoidæ, oder Friedengesænge fur* 2, 3 *and* 4 *Stimmen* (Chants de paix à deux, trois et quatre voix), Ulm, 1644; 3° *Psalmodia nova, oder geistliche Gesænge und Psalmen David's fur* 3 *Stimmen* (Nouvelle Psalmodie, ou chants à trois voix et deux violons); Ulm, 1648, première partie.

**WERNEBURG** (Jean-Frédéric-Chrétien), amateur de musique, professeur de mathématiques et de philosophie, né vraisemblablement à Eisenach, fut, vers les dernières années du dix-huitième siècle, collaborateur du lycée et du séminaire de Hesse-Cassel, puis vécut quelque temps à Gotha, et s'établit en dernier lieu à Weimar, où il était encore en 1819. Ce savant s'est fait connaître comme compositeur par un recueil de sonates pour le piano, avec un thème varié, qui a paru à Cassel, en 1796. Au nombre de ses ouvrages concernant les sciences philosophiques et mathématiques, on remarque celui qui a pour titre : *Allgemeine neue, viel einfachere Musik-Schule fur jeden Dilettanten und Musiker, mit einen Vorrede von J. J. Rousseau* (Nouvelle école générale et facile de la musique pour les amateurs et les musiciens, avec une préface de J.-J. Rousseau); Gotha, Stendel, 1812, in 4° de 115 pages. Cet ouvrage est basé sur un plan philosophique. On y trouve un nouveau système de clavier et de doigter pour le piano, qui a quelque analogie avec celui de Rohleder.

**WERNER** (Chrétien), *cantor* à Dantzick, vers le milieu du dix-septième siècle, fut le successeur de Gaspard Fœrster. On a imprimé de sa composition : *Motetti seu concerti;* Kœnigsberg, 1646.

**WERNER** (Jean-Frédéric), né à Schmalkalde le 6 mars 1663, fit ses études à l'université de Leipsick, depuis 1685 jusqu'en 1692, et fut nommé *cantor* au lycée de Meiningen, en 1703. Il s'est fait connaître comme poëte et comme compositeur de mélodies chorales.

**WERNER** (Grégoire-Joseph), maître de chapelle du prince Esterhazy, vers 1736, fut le prédécesseur de Joseph Haydn dans cette position. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Sex symphoniæ senæque sonatæ, priores pro camera, posteriores pro cappellis usurpandæ, a* 2 *viol. et clavichord.* Ce sont des trios pour deux violons et basse continue avec clavicorde. 2° *Neues und sehr curios musikalischer instrumental-Kalender Parthien weiss mit* 2 *Violinen und Bass in die* 12 *Jahrmonate eingetheilet*, etc. (Nouveau et très-curieux calendrier de musique instrumentale, composé de *Parthien* à deux violons et basse, divisé dans les douze mois de l'année, etc.); Augsbourg, 1748. 3° Le marché des fripiers de Vienne, cantate pour quatre voix, deux violons et basse. 4° L'élection d'un juge de village, pour cinq voix, deux violons et basse.

**WERNER** (Jean), facteur d'instruments de cuivre, à Neustadt, près de Dresde, a eu beaucoup de réputation vers le milieu du dix-huitième siècle. Il passe pour avoir eu la première idée de l'emploi de la main dans le pavillon du cor, pour la formation de la gamme chromatique, et pour l'avoir communiquée à Hampel. (*Voy.* ce nom.)

**WERNER** (...), célèbre violoncelliste, né à Kommotau en Bohême, fut d'abord attaché à la musique du comte de Thun et à l'église Saint-Nicolas des jésuites, à Prague, puis entra au service du comte de Morzin et joua le premier violoncelle pendant plusieurs années, chez les frères de la Croix. Il mourut à Prague en 1768, laissant en manuscrit plusieurs concertos et solos de sa composition pour violoncelle.

**WERNER** (Jean-Gottlob), organiste distingué, naquit en 1777, à Hayn, dans la Saxe, où son père était aubergiste. Le maître d'école de l'endroit lui enseigna les éléments de la musique. Plus tard, Hoffmann, organiste à Borna, dirigea ses études et lui fit faire de rapides progrès. En 1798, Werner obtint une place d'organiste à Freyburg, petite ville de la Saxe, où son talent acquit de la maturité. Son premier livre de pièces d'orgues, qui parut en

1804, commença sa réputation, qui bientôt s'étendit dans le nord de l'Allemagne. Appelé, en 1808, à Hohenstein, pour y remplir les fonctions de *cantor* adjoint, il y resta jusqu'en 1819, époque de sa nomination à la place d'organiste et de directeur de musique, à Mersebourg. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau, le 19 juillet 1822, à l'âge de quarante-cinq ans. Les productions de cet artiste de mérite jouissent de beaucoup d'estime. On a imprimé de sa composition : 1° *Choralvorspiele fur die Orgel* (Préludes de chorals pour l'orgue), Leipsick, Peters. 2° Quarante pièces d'orgue pour les organistes commençants, avec des remarques sur les registres, en deux suites, *ibid.* 3° Deux cent quarante-sept préludes de chorals, pour le livre de chant de la Saxe. Leipsick, Hofmeister. 4° Douze pièces d'orgue, Leipsick, Peters. 5° Deux pièces finales et quatre variations pour l'orgue. 6° *Orgelschule, oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniss und Behandlung des Orgelwerks* (École d'orgue, ou introduction à l'art de jouer de cet instrument et à la vraie connaissance de son mécanisme), Penig, Dienemann, 1805, deux parties in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Meissen, en 1807, deux parties in-4°. Une troisième a paru à Mayence, chez Schott, en 1824. Une traduction française rédigée par Choron a paru sous ce titre : *École d'orgue ou méthode élémentaire servant d'introduction à l'école de Rinck*, Paris, Richault. La deuxième partie de l'ouvrage de Werner publiée séparément ; est intitulée : *Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen* (Manuel pour apprendre à connaître l'orgue, l'entretenir, juger de sa qualité et l'améliorer), Mersebourg, 1823, in-4°. 7° *Kurze Anweisung fur angehende Orgelspieler Chorale zu begleiten mit der Orgel* (Courte instruction pour accompagner les chorals avec l'orgue, à l'usage des organistes commençants), Penig, Dienemann, 1804, in-4°. Deuxième édition, gravée, Mayence, Schott, sans date. 8° *Choralbuch zu dem holland. Psalm-und Gesangbuche 4 stimmige mit Vor-und Zwischenspielen* (Livre choral pour le livre de psaumes et de chants hollandais à quatre parties avec des préludes et des conclusions pour l'orgue), Leipsick, 1814, in-4°. Ce recueil avait été demandé à Werner par l'organiste de la cathédrale de Harlem. 9° *Choralbuch zu den neuen sæchsischen Gesangbuchern, 4 stimmige nebst Vor-und Zwischenspielen* (Livre choral pour le nouveau livre de chant de la Saxe, à quatre parties avec des préludes et des conclusions, Leipsick, Hofmeister, gr. in-4°. 10° Cent chorals pour l'orgue ou le piano, *ibid.* Il a été fait deux éditions de ce recueil. 11° Cent des meilleures mélodies chorales à quatre voix, avec des préludes et des conclusions, *ibid*, deux parties in-4°. 12° *Musikalisches A-B-C Buch, oder Leitfaden beim ersten Unterricht im Clavierspielen nebst Anmerkungen fur den Lehre* (A-B-C musical, ou guide dans le premier enseignement de l'art de jouer du clavecin, etc.), Penig, Dienemann, 1806, in-4°, deuxième édition, Mayence, Schott. Une troisième édition a paru sous ce titre : *Clavier-schule oder Lehrbuch fur den ersten Unterricht in Clavierspielen.* 1^er^ *Cursus* (École du clavecin ou Manuel pour le premier enseignement de l'art de jouer de cet instrument. Premier cours), Leipsick, Hofmeister, in-4°. Trois autres éditions ont paru postérieurement sous le même titre. 13° *Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre*, etc. (Essai d'un exposé court et intelligible de la science de l'harmonie, etc.), Leipsick, Hofmeister, 1818-1819, deux parties in-4°, la première de quatre-vingt-dix pages et la seconde de cent dix-neuf. 14° Etudes pour le piano, en deux suites, *ibid.*

**WERNER** (F.-A.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, on a publié un écrit intitulé : *Ueber die wechselseitigen Anforderungen zwischen Eltern, Lehrer und Schuler. Behuss des Musik Unterrichts* (Sur les rapports mutuels entre les parents, le professeur et l'élève, en ce qui concerne l'enseignement de la musique), Berlin, Alex. Dunker, 1837, in-8°.

**WERNHAMMER** (...), maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Sigmaringen, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié, en 1776, les cantiques de Gellert pour une et deux voix, avec accompagnement de deux violons et basse, qui eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

Un autre musicien de ce nom, qui était au service du prince de Furstemberg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a composé la musique du petit opéra intitulé : *Le Barbier de village.*

**WERNHER** (Henri), prêtre bavarois, s'est fait connaître comme compositeur par un œuvre intitulé : *Sex Missæ solemniores juxta modernum stylum concinnatæ*, Augsbourg, 1757, in-fol.

**WERNICH** (Jean-Charles-Gustave),

amateur de musique d'une bonne famille de Berlin, mort dans cette ville, au mois de mars 1796, est auteur d'une méthode pour apprendre à jouer de la harpe, intitulée : *Versuch einer richtigen Lehrart die Harve zu spielen*; Berlin, Relstab, 1772, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1790. Wernich publia aussi, dans la même année, une sorte de journal intitulé, *Wochentliche Beschaftigungen fur Liebhaber des schœnen Wissenschaften* (Occupations hebdomadaires pour les amateurs des beaux-arts).

**WERNITZHEUSER** (Bernard), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Jubilus S. Bernardi de Nomine Jesu ad 5 voces musice compositus*; Augsbourg, 1614. 2° *D. Henr. Sassonis Exercitium Passionis 4 voc. compos.*; Strasbourg, 1624, in-4°.

**WERNSDORF** (Gottlob), docteur en théologie et surintendant général à Wittenberg, mourut dans cette ville, le 22 janvier 1774. Gerber lui attribue, dans son ancien Lexique des musiciens, une dissertation : *De prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda*; mais cette dissertation, imprimée à Wittenberg, en 1725, est de Georges Wallin. (*Voyez* ce nom.)

**WERNSDORF** (Ernest-Frédéric), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit dans cette ville en 1718, et y mourut le 7 mai 1782. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une qui a pour titre : *Exercitatio liturgica de formula veteris ecclesiæ psalmodia : Hallelujah*; Wittemberg, 1762, in-4° de seize pages.

**WERT** (Jacques ou Jaquet ou Giacches DE), célèbre musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Le lieu de sa naissance n'est pas connu. Ce maître a été confondu par la plupart des biographes et bibliographes avec Jacques Vaet (*voyez* ce nom), compositeur de la même époque, et j'ai suivi cette fausse tradition dans la première édition de cette Biographie. Antoine Schmid est tombé dans la même erreur, ainsi qu'on le voit dans le troisième registre de son excellent livre concernant Octaviano Petrucci de Fossombrone. Jacques Vaet fut musicien de la chapelle des empereurs Ferdinand I^er^ et Maximilien II, et Jacques de Wert nous apprend dans l'épître dédicatoire du huitième livre de ses *Madrigali a cinque voici* (Venise, Angelo Gardano, 1586), qu'il fut d'abord au service du duc de Ferrare, et l'épître à Marguerite Farnèse-Gonzague, duchesse de Mantoue, placée en tête du septième livre de ses *Madrigali a cinque voci*, et datée de Mantoue, le 10 avril 1581, nous informe qu'il fut ensuite attaché à la cour de cette princesse. Il parvint, sans aucun doute, à un âge avancé, car le premier livre de ses Madrigaux fut imprimé à Venise, chez Antoine Gardane, en 1558, et le dixième parut en 1591. L'épître dédicatoire de celui-ci est datée de Venise, le 10 septembre de la même année. Jacques de Wert se distingua particulièrement dans la musique vocale de chambre : il a écrit aussi des motets à cinq et six voix. Les dix livres de Madrigaux de ce compositeur ont été publiés et plusieurs fois réimprimés chez Antoine et Ange Gardane, depuis 1558 jusqu'en 1591. Jérôme Scoto et ses héritiers en ont donné aussi plusieurs éditions depuis 1561 jusqu'en 1584. Le cinquième livre est à cinq, six et sept voix; le neuvième livre est à cinq et six voix : Celui-ci a paru pour la première fois à Venise, chez Ange Gardane, en 1588. On a aussi de ce compositeur : *Il primo libro delle Canzonette Villanesche a cinque voci; in Venetia appresso Angelo Gardano*, 1589, petit in-4° oblong. Cet ouvrage est dédié à Léonore Médicis-Gonzague, duchesse de Mantoue. Les motets à cinq et six voix de Jacques ou Giacches de Wert ont pour titres : 1° *Musices vel (ut dicunt) Motectorum quinque vocum Liber primus; nunc primum in lucem editus. Venetiis, apud Claudium Corregiatum* (Merulum) *et Faustum Bethanium socios*, 1566, in-4° oblong. 2° *Modulationum cum sex vocibus liber primus. Venetiis apud hæredem Hieronymi Scoti*, 1581, in 4°. 3° *Modulationum seu Motectorum cum sex vocibus liber II; ibid.* 1582, in 4°. 4° *Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres, in unum volumen redacti. Noribergæ per Catharinam Gerlachin et hæredes Joannis Montani*, 1583, in-4° oblong.

**WÉRY** (Nicolas-Lambert), violoniste et compositeur, est né à Huy (dans la province de Liége), en 1789. A l'âge de onze ans, il commença l'étude du violon sous la direction d'un musicien de cette ville, nommé Delhaise, et un amateur lui donna des leçons de solfége pendant plusieurs années. Lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans, il se rendit à Liége, où il devint élève de Gaillard, bon violoniste et musicien instruit; mais la conscription militaire interrompit ses études deux ans après et l'obligea à entrer dans un régiment dont le dépôt était à Metz. M. Wéry se rendit dans cette ville et travailla pendant un an dans les

bureaux du quartier-maître de son régiment. Au bout de ce temps il obtint l'autorisation de se faire remplacer au service militaire et de rentrer dans sa famille. Après y avoir passé environ deux mois, il prit la résolution de se fixer à Metz, où son talent lui avait procuré un accueil bienveillant; il partit pour s'y rendre, donnant des concerts dans toutes les villes qui se trouvaient sur son passage; mais arrivé à Sedan, il y reçut des propositions avantageuses qui le décidèrent à s'y établir. Pendant le long séjour qu'il fit dans cette ville, il fit chaque année un voyage à Paris pour y prendre des leçons de Baillot et perfectionner son talent. En 1822, il abandonna définitivement Sedan avec le dessein de se fixer dans la capitale de la France. Arrivé dans cette ville, il y fut nommé directeur du concert des amateurs au Wauxhall et y fit entendre avec succès son premier concerto; mais ayant appris en 1823 que la place de premier violon du roi des Pays-Bas était devenue vacante par la mort de Gensse, il partit pour Bruxelles, y donna un brillant concert, et obtint, par la protection du prince de Chimay et de M. de Falck, ministre de l'instruction publique, la place qu'il sollicitait et celle de professeur à l'école royale de musique. Après les événements politiques qui changèrent le gouvernement de la Belgique, le Conservatoire royal de musique de Bruxelles fut institué, et M. Wéry y fut appelé comme professeur de violon. Il a formé de bons élèves, au premier rang desquels on remarque M. Singelée, premier violon solo du théâtre royal de Bruxelles, M. Dubois, qui s'est fait applaudir dans plusieurs concerts à Paris. Le plus remarquable des jeunes artistes formés par ce professeur est M. Collyns, aujourd'hui (1864) professeur de violon au Conservatoire royal de Bruxelles. M. Wéry a publié à Paris et à Bruxelles trois concertos pour violon et orchestre, une polonaise brillante, quatre rondeaux, quatorze airs variés, six romances et un nocturne à deux voix, cinquante variations sur la gamme pour violon seul, vingt exercices et douze études. Ces derniers ouvrages ont été adoptés pour l'enseignement aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles. M. Wéry a en manuscrit trois concertos pour le violon, six airs variés, deux polonaises, une ouverture à grand orchestre, et un grand nombre d'études progressives pour le violon. Il a le titre de premier violon de la musique du roi des Belges. Cet artiste estimable a obtenu sa retraite de professeur au conservatoire en 1860.

**WESLEY** (Charles), neveu du célèbre John Wesley, chef des méthodistes, naquit à Bristol, le 11 décembre 1757. Dès l'âge le plus tendre, il montra de si heureuses dispositions pour la musique, qu'à trois ans, il jouait avec beaucoup de justesse un air sur le clavecin, en y ajoutant une bonne basse par instinct. A six ans, il commença l'étude de cet art; plus tard, il alla à Londres et y devint élève de Boyce. Le premier ouvrage qu'il y publia, sous la direction de ce maître, fut un recueil de six concertos pour l'orgue. Bientôt après, il se fit connaître comme un des meilleurs organistes de l'Angleterre. Il publia, en 1784, un recueil de huit chansons anglaises qui furent bien reçues du public, et plus tard un concerto pour piano et orchestre, qui fut gravé chez Preston. Une antienne de sa composition se trouve dans l'*Harmonia sacra* de Page. Charles Wesley vivait encore à Londres en 1820, lorsque j'ai visité cette ville.

**WESLEY** (Samuel), frère du précédent et célèbre organiste anglais, naquit à Bristol, le 24 février 1766. A l'âge de six ans, il jouait déjà des sonates de piano avec tant d'intelligence et d'adresse qu'il excitait l'étonnement de tous les musiciens. Sans autre guide que son instinct et les ouvrages de quelques grands artistes, il s'instruisit dans la composition et écrivit fort jeune des pièces d'orgue et des antiennes. En 1778, il acheva l'oratorio de *Ruth*, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans, et quelques années après, il composa une messe qu'il dédia au pape Pie VI. Il en reçut une lettre de remercîments où l'on remarquait ce passage: *Gratum animum, quem ob acceptum munus in ipsum gerimus, paternis verbis nomine nostro explicabis, ac (si quando occasio tulerit) te comprobavimus.* A l'âge de dix-huit ans, Wesley fut nommé organiste de la chapelle royale, et il occupa cette place jusqu'à ses derniers jours. Habile improvisateur, il montrait un talent solide dans les fugues, qu'il traitait à la manière de Hændel. Il était âgé d'environ quarante ans lorsqu'il sortit pour la première fois de son pays, et voyagea en France, en Allemagne et en Italie. De retour à Londres, il y eut le titre d'inspecteur de la musique de plusieurs églises. Cet artiste distingué est mort à Londres, le 11 octobre 1837, à l'âge de soixante et onze ans. Ses productions principales consistent en quelques antiennes, deux œuvres de sonates pour piano, des duos à quatre mains pour le même instrument, douze pièces d'orgue publiées à Londres, chez Clementi, et réimprimées à Leipsick, chez Hof-

meister, et enfin trois pièces d'orgue faciles, chez les mêmes éditeurs.

**WESSELIUS** (Frédéric), *cantor* à l'école latine de l'ancienne ville impériale de Schweinfurt, a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit traité des éléments de la musique. Cet ouvrage a pour titre: *Principia musica, oder gründlicher Unterricht zur musicalischen Wissenschafft, für die lateinischen Schul-Jugend, in der kayserlichen Freyen-Reichs-Stadt Schweinfurt* (Principes de musique, ou instruction élémentaire pour la science musicale, etc.); Nuremberg, M. Endters, 1726, in-4° oblong.

**WESSELY** (Jean), violoniste et compositeur, naquit en Bohême dans l'année 1762. Son oncle, bénédictin d'un couvent de Prague et virtuose sur le violon, fut son maître pour cet instrument. Devenu habile exécutant, et compositeur agréable dans le style de Pleyel, il fut attaché, en 1797, à l'orchestre du théâtre d'Allona, puis occupa la place de premier violon à celui du théâtre de Cassel. En 1800, il entra au service du duc de Bernbourg, à Ballenstadt, en qualité de maître de concerts. On ignore l'époque de la mort de cet artiste, dont on a gravé les ouvrages suivants: 1° Thème varié pour cor et violon avec orchestre, op. 15; Brunswick, Spehr. 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, Vienne, Artaria, 1788. 3° Trois *idem*, op. 4, Leipsick, Hofmeister. 4° Trois *idem*, op. 8, Offenbach, André; 5° Trois *idem*, op. 9, *ibid.* 6° Trois *idem*, op. 10, *ibid.* 1798. 7° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 17, Brunswick, Spehr, 1804. 8° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 19, Offenbach, André. 9° Variations pour cor et orchestre sur l'air de Mozart *La vie est un voyage*, op. 14, Brunswick, Spehr. 10° Huit variations pour clarinette et orchestre sur un air allemand, à Cassel. 11° Poëme apologétique du docteur Lenhard de Quedlinbourg, mis en musique, Leipsick, Breitkopf, 1804. Wessely a mis aussi en musique les opéras 1° *La Demande et la Réponse*. 2° *Le Chasseur tyrolien*; ces ouvrages sont restés en manuscrit.

**WESSELY** (Bernard), naquit, de parents juifs, à Berlin, le 1er septembre 1768 et non en 1767, comme il a été dit dans la première édition de cette Biographie, d'après Gerber; il y étudia la musique sous la direction de Kirnberger, de Fasch et de Schulz. Sur la recommandation de Ramler et de Engel, il obtint, en 1788, la direction de la musique du théâtre national de Berlin. Huit ans après, le prince Henri de Prusse l'établit à Reinsberg, en qualité de son maître de chapelle. Après la mort de ce prince, en 1802, Wessely entra comme secrétaire des dépêches à la chambre de l'électorat de la marche de Brandebourg, à Berlin. En 1809, il fut envoyé à Potsdam, dans une position analogue. Il y établit, en 1814, une société musicale, dont il conserva la direction jusqu'à sa mort, arrivée le 11 juillet 1826. En 1789, il avait donné, au théâtre national de cette ville, *Psyché*, grand opéra qui avait eu peu de succès; depuis lors, il écrivit pour le théâtre de Rheinsberg *Louis IX en Egypte*, opéra français de Guillard, et un deuxième ouvrage intitulé *L'Ogre*, représenté à Rheinsberg, en 1798. On a gravé de sa composition: 1° *Mozarts Urne* (l'Urne de Mozart), cantate avec piano, Berlin, 1791. 2° Douze poëmes de Matthison mis en musique, *ibid.*, 1793. 3° *God save the King*, varié pour le piano; *ibid.*, 1796. 4° Air de danse d'*Armide* varié pour le piano. Hambourg, 1799. Wessely a écrit aussi des ouvertures et des entr'actes pour des drames joués au théâtre National de Berlin, en 1794 et 1796, trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, publiés à Berlin, en 1790; une cantate funèbre pour la mort du prince Henri de Prusse, exécutée dans l'église de la garnison, en 1802, enfin, la musique du ballet *Die Wahl des Helden*, représenté au théâtre national de Berlin, le 3 août 1788. Comme écrivain, il s'est fait connaître par une comparaison des styles de Gluck et de Mozart, insérée dans les Archives du temps (*Archiv. der Zeit*; Berlin, 1795, pp. 435-440), et par des observations critiques sur diverses parties de la musique, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (tome II, pages 194, 209, 225, 241, et 542.)

**WEST** (Benjamin), ecclésiastique anglais, né à Northampton, au commencement du dix-huitième siècle, était amateur de musique et s'est fait connaître par une œuvre intitulée: *Sacro concerto, or the voice of melody, containing an introduction to the ground of Music; also forty-one psalm-tunes, and ten anthems*, etc. (Concert sacré, ou la voix de la mélodie, contenant une introduction aux principes de la musique, ainsi que quarante et une mélodies de psaumes et dix antiennes), Londres, 1759, in-8°.

**WESTBLAD** (Tobie), savant suédois, né dans les premières années du dix-huitième siècle, d'une famille israélite, est auteur d'une dissertation intitulée: *De triade harmonica*; Upsal, 1727, in-12° de cinquante-sept pages.

Westblad était étudiant à l'université d'Upsal lorsqu'il publia cet écrit.

**WESTENHOLZ** (Charles-Auguste-Frédéric), né à Lunebourg, en 1736, reçut des leçons de chant et de composition de Kunzen (*voyez* ce nom), et fut élève de Vorziska, pour le violoncelle. Le duc de Mecklembourg-Schwerin l'ayant choisi pour son maître de chapelle, il alla s'établir à Ludwigslust et y passa le reste de ses jours. Il mourut le 24 janvier 1789, à l'âge de cinquante-trois ans. Westenholz fut un musicien de mérite qui écrivait bien dans le style sérieux. Il a beaucoup composé pour l'église. Parmi ses productions, on cite les oratorios : 1° *Die Auferstehung Christi* (La Résurrection du Christ, en 1777). 2° *Die Vorsehung* (La solennisation), 1777. 3° *Die Vertrauen auf Gott* (La confiance en Dieu), 1787. Il a composé aussi beaucoup de psaumes, de Passions et de musique pour les fêtes de Pâques. On a gravé sa cantate des Bergers à la crèche de Bethléem, à quatre voix et orchestre en partition, à Leipsick, chez Hartknock, et une fugue pour l'orgue.

**WESTENHOLZ** (Éléonore-Sophie-Marie), femme du précédent, dont le nom de famille était *Fritscher*, entra au service de la cour de Mecklembourg-Schwerin, en 1782, et mourut dans les premières années de ce siècle. Elle était non-seulement cantatrice, mais virtuose sur le clavecin, dans la manière de Bach, et habile sur l'harmonica. On a gravé de sa composition un *Rondo alla polacca*, pour le piano, à Berlin, chez Schlesinger.

**WESTENHOLZ** (Frédéric), fils des précédents, né à Ludwigslust vers 1782, apprit la musique dès son enfance, sous la direction de sa mère. Il apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement du hautbois, et fut attaché à la musique du roi de Prusse. A diverses époques, il voyagea en Allemagne pour donner des concerts, et se fit entendre avec succès à Munich et à Vienne. On a gravé de sa composition : 1° Symphonie concertante pour flûte et hautbois, op. 6, Berlin, Schlesinger. 2° Symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 7, *ibid.* 3°. Quelques thèmes variés pour le piano. 4° Des polonaises et danses pour le même instrument. 5° Des chansons allemandes. 6° Deux duos pour violon et alto, *ibid.* 7° Des divertissements pour flûte et guitare, numéros un à quatre. Westenholz mourut à Berlin, le 12 mars 1840. Il eut un frère (Wilhelm-Franz) qui fut bassoniste de la chapelle royale à Berlin, depuis 1813 jusqu'en 1824, et qui mourut en 1830.

**WESTERHOFF** (C.-W.), maître de concert et violoniste attaché à la chapelle de Buckebourg, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Au nombre des ouvrages de sa composition, on remarque : 1° Trios pour deux violons et basse, op. 1, liv. I et II, Amsterdam, Schmitt, 1793. 2° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 5, Brunswick, 1798. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 6, *ibid.*, 1799. 4° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 7, *ibid.* 5° Duos pour violon et alto, op. 8, liv. I et II, Leipsick, Joachim. Westerhoff a laissé en manuscrit une musique funèbre pour la mort du prince de Buckebourg, composée en 1799. Il est mort à Buckebourg, en 1807.

**WESTMORELAND** (John-Jane, comte DE), né à Londres, le 3 février 1784, fut connu d'abord sous le nom de *lord Burghersh*, et ne prit celui de *comte de Westmoreland* qu'après la mort de son père, auquel il succéda comme pair d'Angleterre. Pendant qu'il faisait ses études au collége de la Trinité, à l'université de Cambridge, il reçut des leçons de musique du docteur Hague, professeur de cette université. Après qu'il eut terminé ses études, Lord Burghersh visita l'Allemagne et prit des leçons de violon de Zieller, à Berlin, et de Mayseder, à Vienne. Entré au service militaire, il fut envoyé en Sicile, et pendant un séjour d'une année à Messine, il étudia la composition sous la direction de Platoni, bon maître de contrepoint. Employé ensuite dans l'armée anglaise qui fit les campagnes de Portugal et d'Espagne; pendant les années 1809 à 1812, il continua ses études de composition à Lisbonne, chez Marc Portogallo, et de retour à Londres, il reçut encore des leçons de Kollman et de Bianchi. En 1813 et 1814, il servit comme volontaire dans l'armée prussienne pendant les campagnes d'Allemagne et de France. Envoyé en Italie, en 1815, il y prit part, comme lieutenant général, aux événements militaires de la conquête de Naples, puis il fut envoyé à Florence comme ministre résident près de la cour de Toscane. Il occupa ce poste jusqu'en 1830. Après son retour en Angleterre, lord Burghersh reprit la haute administration de l'Académie royale de musique dont il avait été un des fondateurs. Devenu comte de Westmoreland, il fut envoyé à Berlin en qualité de ministre plénipotentiaire. Ayant obtenu sa retraite en 1855, il passa ses dernières années dans son château de Apthorpehouse et y mourut le 16 octobre 1859. Amateur passionné de musique, il a beaucoup écrit pour le théâtre,

l'église, l'orchestre et la chambre. La liste de ses compositions publiées et inédites renferme les ouvrages suivants : 1° *Bajazet*, opéra en deux actes, représenté à Florence en 1821. Un choix de morceaux de cet opéra fut exécuté au théâtre de *Drury-Lane*, de Londres, en 1822. 2° *L'Eroe di Lancastre*, opéra sérieux en deux actes, représenté par les élèves de l'Académie royale de musique au théâtre de *Haymarket*, en 1826. 3° *Lo Scompiglio teatrale*, opéra bouffe en deux actes, représenté à Florence, en 1830, partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1846. 4° *Catarina, ossia L'Assedio di Belgrade*, opéra en deux actes, représenté au théâtre de Haymarket, par les élèves de l'Académie royale de musique, en 1830, partition réduite pour le piano; Londres, Cramer et Beale. 5° *Fedra*, opéra sérieux en deux actes, représenté à Florence, en 1828, partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1848. 6° *Il Torneo*, *idem*, représenté à Florence, en 1829, et au théâtre *St. James*, de Londres, en 1838, partition réduite pour le piano; Londres, Cramer et Beale, 1839. 7° *Il Ratto di Proserpina*, opérette en deux actes; partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1845. 8° Six cantates de Métastase, à voix seule et accompagnement de piano; Londres, Power, 1831. 9° Cantate tirée de *la Tempête*, de Shakespeare; *ibid.* 10° Messe solennelle pour voix seules, chœurs et orchestre, en partition pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1846. 11° *Cathedral service*, à quatre voix et orgue; Londres, Lonsdale, 1841. 12° *Antienne, idem; ibid.* 13° Antienne, *idem*, tirée du trente-cinquième psaume; inédite. 14° *Magnificat* pour voix seules, chœur et orchestre, dédié à Cherubini; Paris, Zetter. 15° Hymnes à quatre voix, dédiées à Meyerbeer; Berlin, Ernest Kirzar. 16° *Requiem* à quatre voix et orgue, à la mémoire de Samuel Wehbe (*voyez* ce nom); Londres. Welsh et Hawes. 17° Quatre madrigaux à quatre voix; Londres, Novello. 18° Quatre autres madrigaux, inédits. 19° Sept canzonets à voix seule et piano; Londres, Power. 20° Trois *Canzonette* italiennes, *idem*; Londres, Lonsdale. 21° Canzonettes détachées, *idem*, Londres, Power; Berlin, Schlesinger. 22° *Quartetto*, scènes, airs et duos italiens avec piano; Milan, Ricordi. 23° Symphonies à grand orchestre, numéros 1, 2, 3, réduites pour le piano par Litolff; Berlin, Schlesinger. 24° Beaucoup de quatuors, trios, duos, airs, scènes et cantates sur des paroles italiennes et anglaises, en manuscrit.

**WESTPHAL** (Jean-Christophe), éditeur de musique à Hambourg, mort dans cette ville, le 29 mars 1790, à l'âge d'environ soixante et douze ans, avait rassemblé un assortiment considérable de musique imprimée et manuscrite, dont il a publié un catalogue en 1782, 1 vol. in-8° de 287 pages, qui fut suivi de suppléments jusqu'en 1796.

**WESTPHAL** (Jean-Christophe), fils du précédent, né à Hambourg, le 1er avril 1773, a fait son éducation musicale sous la direction de Witthauer, Baumbach, Stegmann et Schwenke. En 1794, il alla étudier l'art de jouer de l'orgue près de Kittel, à Erfurt. Deux ans après, il retourna à Hambourg et s'y livra à l'enseignement de la musique. Il y fut attaché à l'orchestre du concert et à celui du théâtre en qualité de violoncelliste et de trompettiste. La place d'organiste de l'église de Saint-Nicolas lui a été donnée en 1803, et depuis il en a rempli les fonctions. Ses compositions les plus importantes sont : 1° Symphonie à grand orchestre; 2° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle; 3° Un quatuor pour piano, violon, alto et basse et quelques préludes pour l'orgue.

**WESTPHAL** (.....), frère du précédent, né à Hambourg en 1774, fut organiste de la cour de Mecklembourg, à Ludwigslust, et mourut dans cette ville en 1835. Admirateur passionné du génie de M. Ch.-Emm. Bach, il employa une partie de sa vie à recueillir ses œuvres, publiées et manuscrites, dont il a fait un catalogue thématique. J'en possède le manuscrit original. Westphal avait réuni une belle bibliothèque de littérature musicale et d'œuvres des grands maîtres, que j'ai acquise après sa mort.

**WESTPHAL** (Guillaume), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hanovre, actuellement (1865) vivant, n'est pas de la même famille que les précédents. Il a publié de sa composition : 1° Deux symphonies pour piano seul; Hanovre, Hahn ; 2° Variations instructives pour le même instrument, *ibid.*; 3° Thème avec douze variations; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 4° Chansons allemandes avec accompagnement de piano Hanovre, Hahn. L'ouvrage le plus important de Westphal est un traité des éléments théoriques et pratiques d'harmonie et d'accompagnement, intitulé : *Theoretisch-Praktischer Leitfaden zur Erlernung des Generalbasses*; Hanovre, Hahn, 1812, in-4°.

**WETTENGEL** (Gustave-Adolphe), facteur d'instruments à archet à Neukirchen, près d'Adorf, dans le royaume de Saxe, est auteur du meilleur livre qui ait paru jusqu'à

ce jour concernant la construction et la réparation des instruments à archet. Ce livre a pour titre : *Vollstændig theoretisch-praktisch Lehrbuch der Ausfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebrænchl Gattungen von italienischen und deutschen Geigen* (Traité complet, théorique et pratique de la fabrication et de la réparation de toutes les espèces de violons italiens et allemands qui sont maintenant en usage) ; Ilmenau, Voigt, 1828, 1 vol. in-8° de 654 pages avec 16 planches.

**WETTIG** (Charles), compositeur et pianiste, né à Goslar en 1826, commença ses études musicales sous la direction de son père, puis les acheva à Leipsick, où il reçut des leçons d'harmonie et de composition chez Hauptmann et chez Mendelssohn. En 1855, il fut nommé maître de chapelle à Brünn. Il a fait imprimer des pièces pour le piano et des *Lieder* d'un bon style.

**WETZEL** (Jean-Gaspard), diacre et prédicateur à Rœmhild, dans le duché de Saxe-Meiningen, naquit à Meiningen, le 22 février 1691, et mourut à Rœmhild, le 6 août 1755, avec les titres de recteur et de prédicateur de la duchesse douairière de Saxe-Cobourg. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Hymnopœographia oder historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter* (Notices historiques des poëtes les plus célèbres qui ont écrit des cantiques) ; Herrnstadt, 1721-1728, 4 vol. in-8°. On y trouve beaucoup de notices sur les compositeurs de mélodies chorales.

**WETZEL** (Ferdinand-Guillaume), instituteur saxon et maître d'école à Weidmar, village de la régence de Merseboorg, actuellement vivant, s'est fait connaître par plusieurs ouvrages relatifs à l'enseignement primaire, particulièrement par un traité de la basse chiffrée pour l'accompagnement des mélodies chorales, intitulé : *Vollstændige Signaturenlehre;* Halle, Hendel, 1814, in-4°.

**WETZKE** (Jean-Philippe), *cantor* et directeur de musique à l'église paroissiale de Wittenberg, naquit en 1705, à Gottleuhe, près de Pirna. Fils d'un tailleur, il fut d'abord destiné à suivre la profession de son père ; mais plus tard, il alla commencer ses études à l'école de Pirna, puis à l'école de la Croix, à Dresde. Ce fut dans cette ville qu'il cultiva avec succès ses dispositions pour la musique, et qu'il forma son goût en écoutant les opéras des compositeurs dramatiques italiens. Après avoir suivi les cours de théologie de l'université de Wittenberg, il obtint, en 1733, les places de *cantor* et de directeur de musique à l'église paroissiale de cette ville, où il mourut en 1767. Il a laissé en manuscrit plusieurs années complètes de musique d'église, des Passions et des cantates spirituelles.

**WEYRICH** (F.-C.-A.), membre de la société des progrès de la civilisation en Silésie, résidant à Breslau, est auteur de deux opuscules relatifs à une langue musicale, dont l'idée paraît avoir été empruntée aux travaux de Sudre (*voyez* ce nom). Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Die Instrumentalton-Sprecht kunst oder Anleitung durch Instrumentaltœne alle Nachrichten in die Ferne zu geben, sowohl im Frieden als im Kriege, beim Civile und Militær, auf dem Lande und Meere* (L'art de parler par les sons des instruments, ou instruction pour donner de loin toute espèce d'avis par des notes instrumentales, etc.); Leipsick, A. Wienbrock, 1830, in-8° de 50 pages ; 2° *Die Privat-Telegraphie oder die Kunst sich ohne Boten-und Brief-Absendung und ohne persœnliche Zusammenkunst mit Allen über Alles in einer Entfernung von* 1,000 *bis* 30,000 *Schritten zu verstændigen* (La télégraphie particulière, ou l'art de correspondre sans messager, sans expédition de lettres et sans entrevue personnelle, etc.) ; *ibid.*, 1830, in-8°.

**WEYSE** (Christophe-Ernest-Frédéric), professeur de musique à Copenhague, est né à Altona, le 5 mars 1774. Son grand-père, alors *cantor* et recteur au lycée de cette ville, lui donna les premières leçons de musique ; son goût pour cet art fut contrarié par l'obligation de se livrer au commerce pendant plusieurs années. Devenu libre enfin de suivre son penchant, il alla s'établir à Copenhague, où Schultz lui fit un bon accueil et se chargea de terminer son éducation musicale. Le premier opéra de Weyse, intitulé : *Ludlams Hœhle* (La grotte de Ludlam), commença brillamment sa réputation de compositeur, et celui qu'il fit représenter en 1809, sous le titre de *Schlaftrunck* (La potion narcotique), lui fit obtenir une place dans la chapelle de la cour. Plus tard, il s'est particulièrement exercé avec succès dans la musique religieuse. Weyse est estimé en Allemagne comme musicien instruit et comme bon harmoniste. Parmi ses productions imprimées, on remarque : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ut* mineur), op. 1 ; Copenhague, Lose ; 2° Ouverture de *Faruk, idem* ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; 3° Ouverture de *Ludlams*

*Hœle, ibid.*; 4° Sonates pour piano seul, nos 1, 2, 3, 4; Copenhague, Lose; 5° Allégro de bravoure pour le piano, dans les cahiers sept et seize du *Répertoire des clavecinistes*; Zurich, Hug. Outre les opéras cités précédemment, Weyse a fait représenter, à Copenhague *Floribella*, en trois actes, *Une Aventure au Jardin du roi*, opéra-comique, et a composé une ouverture pour la tragédie de *Macbeth*. Il a publié un recueil qui a pour titre: *Halvtredsinstyve gamle Kampœvise Melodier* (Cinquante anciens chants de bardes à voix seule avec accompagnement de piano); Copenhague, Lose. Il est mort à Copenhague le 4 octobre 1842, à l'âge de soixante-huit ans et quelques mois.

**WHICHEL** (Abel), organiste de l'église Saint-Edmond, à Londres, mort en 1745, a publié des exercices de clavecin composés d'allemandes, de courantes, de sarabandes, d'airs et de menuets.

**WHISTLING** (C.-F.), éditeur à Leipsick, né dans cette ville vers 1800, est le rédacteur d'un catalogue général et systématique de toute la musique publiée en Allemagne et dans le Nord de l'Europe, depuis environ 1780. Ce volume est intitulé: *Handbuch der musikalischen literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musicalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige des Verleger und Preisse.* (Manuel de la littérature musicale, ou catalogue général et systématique de la musique imprimée, des écrits sur cet art et de portraits de musiciens avec les noms des éditeurs et les prix), deuxième édition; Leipsick, 1828, très-grand in-8°. Un supplément, formant un second volume, a paru en 1842. Une troisième édition refondue a été publiée postérieurement: j'en ignore la date.

**WHITE** (Robert), compositeur anglais du seizième siècle, fut le prédécesseur de Bird et de Tallis. On ignore quelle fut sa position dans sa patrie, et le seul renseignement qu'on ait sur sa personne, c'est qu'il mourut en 1581. La bibliothèque du collége du Christ, à Oxford, renferme beaucoup de compositions de cet auteur, en manuscrit. Burney en a tiré une antienne à cinq voix qu'il a publiée dans le troisième volume de son Histoire de la musique (p. 67); c'est un morceau bien écrit et d'une bonne harmonie, dans l'ancienne tonalité. Cet écrivain possédait aussi une collection de fugues et intonations dans les huit tons de l'église, pour l'orgue: Ce recueil avait pour titre: *Mr. Robert White, his bitts of three parts songs, in score, with ditties*, 2; *without ditties*, 16.

**WHYTHORNE** (Thomas), musicien anglais, né en 1531, s'est fait connaître par des chansons anglaises à trois, quatre et cinq voix, intitulées: *Songes of three, fower, and fives voyces, composed and made by Thomas Whythorne, gentl. London, printed by John Daye*, 1571. On trouve au frontispice le portrait de l'auteur gravé sur bois, avec cette inscription: *Thom. Whythorne, Mus., ætatis* 40.

**WICHEL** (Georges), né le 2 février 1805, à Trosberg (Bavière), commença, à l'âge de sept ans, l'étude de la musique et du violon, puis apprit à jouer de tous les instruments chez le musicien de ville. Dans sa dix-huitième année, il se rendit à Munich pour y perfectionner son talent sur le violon. Il y fut employé comme violoniste dans l'orchestre d'un théâtre de second ordre. A l'âge de 20 ans, il se livra à l'étude de la composition et commença à se faire connaître par les danses et les marches qu'il publia. En 1826, il entra comme premier violon dans la chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen. Après quelques années, il fut nommé directeur de musique à Hechingen, puis il y établit une école pour l'enseignement du chant et y dirigea une société chorale. En 1852, Wichel fut appelé à Lœwenberg (Silésie), en qualité de directeur de musique d'église: en 1858, il eut le titre de directeur royal de musique de Prusse. Il a fait plusieurs voyages en Allemagne et s'y est fait connaître avantageusement comme violoniste et comme compositeur. Ses ouvrages publiés consistent en solos de concert pour le violon, un quatuor pour des instruments à cordes, des fantaisies pour violon et piano, une grande quantité de morceaux d'étude pour le violon, publiés à Offenbach, chez André, des trios faciles pour les instruments à cordes, des duos pour deux violons et pour violon et violoncelle, des *Lieder* à voix seule avec piano, des chants pour quatre voix d'hommes, des exercices de chant pour les écoles, des danses et des marches. Wichel a en manuscrit des oratorios et des cantates, *Aladin*, grand opéra, des messes, des psaumes, des symphonies, des ouvertures et des concertos pour plusieurs instruments.

**WICHEL** (Rodolphe), fils du précédent, né à Hechingen, le 7 novembre 1832, se livra dès ses premières années à l'étude du violon, sous la direction de son père, et fut en état de remplir, par intérim, une place d'organiste à Seiss, près de Reutlingen, à l'âge de seize ans.

En 1852, il succéda à son père dans les places de directeur de la société chorale et de la musique d'église, à Hechingen. Ayant été appelé, en qualité de violoniste, à Lœwenberg, quelque temps après, il y fut enlevé, à vingt-cinq ans, par une maladie aiguë, le 10 janvier 1858. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées à Breslau.

**WICHMANN** (Hermann), né à Berlin, le 24 octobre 1824, est fils du célèbre sculpteur Louis Wichmann. Il fit ses humanités au gymnase Frédéric-Guillaume et y commença l'étude de la musique. Plus tard, il entra à l'Académie royale des beaux-arts, où il suivit les cours de Rugenhagen et de Wilhelm Bach. Un morceau de piano de sa composition fut couronné dans cette institution, en 1842. Après sa sortie de l'Académie, il acheva de s'instruire dans la composition par les leçons de Taubert, de Mendelssohn et de Spohr. Le mauvais état de sa santé l'obligea d'aller ensuite en Italie, où il fit un séjour de huit années, pendant lequel il composa des psaumes, des symphonies, des quatuors pour deux violons, alto et basse, des trios pour piano, violon et violoncelle, des sonates de piano et des *Lieder* qui ont été chantés par Jenny Lind. De retour en Allemagne, il fut nommé directeur de la société musicale de Bichfeld ; mais il y resta peu de temps et retourna à Berlin, où il a publié quelques-uns de ses ouvrages, particulièrement un grand nombre de *Lieder*. Parmi sa musique instrumentale mise au jour, on remarque : 1° Sonate pour piano, op. 1, Berlin, Trautwein (Bahn). 2° Nocturne, étude et mazurka, *idem*, op. 2 ; *ibid*. 3° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *la* mineur), op. 6 ; *ibid*., 1845. Trio pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol), op. 10 ; *ibid*. 5° Quatre mazurkas pour piano, op. 8 ; *ibid*. 1846. 6° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *mi* mineur), op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Sonate pour piano et violon, op. 16 ; Berlin, Trautwein (Bahn). 8° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 17 ; Berlin, Bote et Bock, 1852. 9° *idem*, op. 19 ; Leipsick, Kistner.

**WIDDER** (Frédéric-Adam), professeur de philosophie à Groningue, naquit à Oppenheim, le 15 janvier 1721, et mourut à Groningue le 26 février 1787. Au nombre de ses dissertations académiques, on trouve celle qui a pour titre : *Dissertatio de affectibus ope musices excitandis, augendis et moderandis*, Groningue, 1751, in-4°.

**WIDEMANN** (Samuel), né à Augsbourg, le 9 octobre 1691, fit ses études de théologie à Helmstadt, puis retourna dans sa ville natale, où il fut nommé pasteur de l'église Saint-Ulric, et mourut en 1757. Il a fait imprimer une thèse, *De musarum et musices harmonia*; Augsbourg, 1712, in-4°.

**WIDEMANN** (Carl), virtuose sur le basson et compositeur, est né en 1790 à Herzberg, dans le Hanovre. Son père, musicien de la ville, lui donna les premières leçons de musique et de basson : ses progrès sur cet instrument furent rapides. En 1816, il obtint un emploi dans le corps de musiciens mineurs de Clausthal. Deux ans après, il fit en Allemagne un voyage qui le fit connaître comme un des plus habiles bassonistes de son temps. Arrivé à Stockholm, où il donna un concert, il obtint immédiatement après une place dans la chapelle royale. Widemann est considéré comme le premier bassoniste de la Suède, et un des plus habiles de l'Allemagne. Il a publié, à Stockholm, plusieurs morceaux de sa composition pour le basson.

**WIDERKEHR** (Jacques-Chrétien-Michel), né à Strasbourg, le 18 avril 1739, apprit à jouer, dans sa jeunesse, de plusieurs instruments, particulièrement du violoncelle et du basson. Plus tard, Richter fut son maître de composition. Arrivé à Paris, en 1783, il y fut admis comme violoncelliste au Concert spirituel et aux célèbres concerts de la Loge Olympique. En 1790, il accepta la place de second basson au nouveau *Théâtre comique et lyrique* du boulevard Saint-Martin. Au commencement de l'an VI (1797), il entra à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de tromboniste ; mais il se retira bientôt de cette position. Nommé professeur de solfège au Conservatoire, à l'époque de la formation de cette école, il fut compris dans la réforme de 1802, et depuis lors il vécut dans la retraite, se livrant à l'enseignement et jouissant de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Cet artiste estimable est mort à Paris, au mois d'avril 1823, à l'âge de soixante-quatre ans. Compositeur de mérite pour la musique instrumentale, il a obtenu de brillants succès par ses symphonies concertantes pour plusieurs instruments à vent ; ses ouvrages et ceux de Devienne furent longtemps ce qu'on connut de mieux en France pour ce genre de pièces. Voici la liste des productions de Widerkehr : 1° Deux symphonies à grand orchestre, qui furent exécutées aux concerts du Théâtre Feydeau et à ceux de la rue de Cléry; elles n'ont point été gravées. 2° Symphonies concertantes pour clarinette et basson, nu-

méros 1 et 2, Paris, Pleyel. 3° *Idem*, pour cor et basson, numéro 3, *ibid.* 4° *Idem*, pour flûte, hautbois, clarinette, cor, deux bassons et violoncelle, numéro 4, Paris, Janet et Cotelle. 5° *Idem*, pour cor et basson, numéro 5, Paris, Sieber. 6° *Idem*, pour hautbois et basson, numéro 6, *ibid.* 7° *Idem*, pour clarinette, flûte et basson, numéro 7, Paris, Érard. 8° *Idem*, pour piano et clarinette, numéro 8, *ibid.* 9° *Idem*, pour deux cors, numéro 9, Paris, Schlesinger. 10° *Idem*, pour cor et basson, numéro 10, *ibid.* 11° *Idem*, pour hautbois et basson, numéro 11, *ibid.* 12° *Idem*, pour clarinette ou hautbois et basson, numéro 12, *ibid.* 13° Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, numéros 1 et 2, Paris, Janet. 14° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 6, Paris, Sieber. 15° Trois *idem*, livre II, Paris, Pleyel. 16° Quatre *idem*, livre III, Paris, A. Petit. 17° Trois trios pour flûte, clarinette et basson, op. 12, Paris, Gaveaux. 18° Six quintettes pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, Paris, Janet. 19° Six sonates pour piano, violon et violoncelle, livres I et II, Paris, Leduc. 20° Trois sonates pour piano et violon, livre I, Paris, Janet. 21° Trois *idem*, livre II, Paris, Érard. 22° Deux pots-pourris pour piano. Paris, madame Duhan. 23° Deux recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Naderman.

**WIDMANN** (Érasme), né à Halle, en Saxe, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord *cantor* et organiste à Rothenbourg-sur-la-Tauber, puis il obtint la place de maître de chapelle du comte de Hohenlohe, à Weckerheim. On a sous son nom un traité élémentaire de musique intitulé : *Musicæ præcepta latino-germanica. Noribergæ*, 1615, in-8° de six feuilles. Widmann a publié aussi de sa composition un recueil de pièces instrumentales à cinq parties, sous ce titre : *Musikalische Kurtsweil, in Canzonen, Intraden, Ballsten und Couranten für 4 und 5 Instrumenten* (Amusements musicaux composés de chansons, entrées, ballets et courantes à quatre et cinq instruments), première partie, Nuremberg, 1618, in-4°; deuxième partie, *ibid.*, 1623, in-4°.

**WIECK** (Joséphine-Clara); voyez **SCHUMANN** (madame).

**WIEDALLER** (le P. Candide), dominicain bavarois au couvent de Landshut, mourut dans cette ville, le 11 décembre 1800, à l'âge de soixante et onze ans. Organiste de son couvent, il fut aussi compositeur et laissa, à sa mort, plusieurs messes connues et estimées en Bavière. Il possédait des connaissances étendues dans la facture des orgues, et c'est sous sa direction que fut construit l'orgue de son église.

**WIEDEBEIN** (Théophile), maître de chapelle à Brunswick, est né à Eilenstadt, près de Halberstadt, en 1779. Dès son enfance, il se livra à l'étude de la musique sous la direction d'un maître obscur, à Magdebourg, puis il devint élève de Schwaneberg, maître de chapelle à Brunswick. Devenu habile pianiste et organiste instruit, il se fixa dans cette ville en qualité de professeur de piano, et se fit connaître par de petites compositions pour cet instrument. Ayant été nommé organiste de l'église des Frères-Mineurs, en 1809, cette amélioration dans sa position lui permit d'écrire des ouvrages plus importants, tels que motets, chœurs, mélodies, chorals variés pour l'orgue, cantates, etc. En 1820, il partit pour l'Italie, y fit un séjour de deux années, puis retourna à Brunswick, où il fit entendre son oratorio intitulé : *La Délivrance*. Le mérite de cet ouvrage le fit choisir, en 1822, pour remplir la place de maître de chapelle de l'église principale. Depuis cette époque, Wiedebein a continué de travailler activement dans cette situation paisible et modeste. On a gravé de sa composition : 1° *L'Hommage*, ouverture à grand orchestre pour l'avénement du duc Charles de Brunswick; Brunswick, Herrig. 2° Rondeau sur un thème de *l'Arbore di Diana* pour piano, op. 7; Leipsick, Peters. 3° Thème varié pour piano, op. 4; Brunswick, Spehr. 4° Air allemand varié, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Brunswick, Herrig.

**WIEDEBURG** (Michel-Jean Frédéric), organiste à l'église luthérienne de Norden, en Ostfrise, naquit à Halle, en Saxe, vers 1735, et mourut à Norden, dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui un grand traité de l'art de jouer du clavecin ou de l'orgue, dont la première partie est intitulée : *Der sich selbst informirende Clavierspieler, oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbst-Information im Clavierspielen*, etc. (Le claveciniste instruit par lui-même, ou instruction claire et facile pour apprendre soi-même à jouer du piano, etc.), Halle et Leipsick, 1765, un vol. in-4° de deux cent vingt-six pages. La deuxième partie, contenant un traité d'harmonie et d'accompagnement pratique appliqué aux mélodies chorales, a paru à Halle, en 1767,

en un vol. in-4° de cinq cent trente-deux pages. Dans la troisième partie (Halle, 1775, un vol. in-4° de neuf cent douze pages), Wiedeburg donne la suite du traité d'harmonie, et entre dans de grands développements sur l'usage des dissonances, de la basse chiffrée, sur la tonalité, la mélodie, les cadences, l'art de varier les chorals et de faire les préludes et fantaisies. En 1778, il publia, comme supplément à ce grand ouvrage, un recueil de quarante-huit préludes pour l'orgue ou le clavecin, sous ce titre : *Vermehrter praktischer Beytræg zum sich selbst informirenden Clavierspieler, oder Præludia für Orgel und Clavier*, etc., Halle, un vol. in-4° oblong de cent quarante-neuf pages. Wiedeburg a aussi publié un jeu de cartes musicales pour la composition de petites pièces de musique par les combinaisons de phrases toutes faites, sous ce titre: *Musikal. Kartenspiel, wobei man alle-zeit ein Musikal. Stück gewinnt*, Aurich, Winter, 1788, in-8°.

**WIEDEMANN** (Jean-Ernest), directeur de musique et professeur de chant à l'école des cadets, à Potsdam, né le 28 mars 1797 à Hohenglersdorf, près de Grotkau (Silésie); reçut les premières leçons de latin et de musique du maître d'école de l'endroit. A dix-sept ans, il entra au séminaire normal et catholique de Breslau. Schnabel (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale, y fut son professeur de composition. Ses progrès, sous la direction de ce maître et de l'excellent organiste Berner (*voyez* ce nom), furent rapides. Le 10 avril 1818, il obtint les places d'organiste à l'église catholique de Potsdam et de professeur à l'école de cette ville. Depuis lors, il a écrit beaucoup de musique solennelle pour les jours de fête. Il fonda, à Potsdam, en 1832, une société de chant dont il fut directeur. Dans la même année, il fut nommé professeur de chant à l'école des cadets: il occupait encore cette place en 1860. En 1830, Wiedemann avait établi une école d'enseignement mutuel de la musique, suivant le système appelé alors *à la Lancastre*. Cette institution subsista jusqu'en 1843 et produisit de bons élèves, parmi lesquels on compte Ferdinand Wendel, à Potsdam, Charles Strekert de Weimar, et Théodore Rode de Berlin. Pendant les années 1832, 1835 et 1836, il donna de grands concerts avec la société de chant qu'il dirigeait. Wiedemann donna sa démission des places d'organiste et de professeur de l'école de Potsdam le 1er août 1852; mais il conserva celle de professeur de l'école des cadets. Il a en manuscrit : 1° Messe solennelle (en *la* bémol) pour des voix solos, chœur et orchestre. 2° Messe (en *mi* bémol) pour quatre voix seules, chœur et orchestre. 3° *Te Deum* pour quatre voix seules, chœur et orchestre. 4° Messe (en *sol*) pour des voix solos, chœur, violons, alto, basse, deux cors et orgue. 5° Deux messes pour chœur à quatre voix et orgue. 6° Hymne (en *mi* bémol) pour voix solos, chœur et grand orchestre. 7° Des chants à plusieurs voix. 8° Des pièces de piano. On a publié de cet artiste. Hymne (en *si* bémol) pour quatre voix solos, chœur et orchestre ou piano, et des *Lieder* à voix seule ; Potsdam, Tripeloury.

**WIEDNER** (Jean-Charles), directeur de musique et organiste de la nouvelle église de Leipsick, né vers 1724, mourut dans cette ville en 1774. Il a composé beaucoup de cantates d'église, de symphonies, et de concertos pour divers instruments, qui sont restés en manuscrit.

**WIEGAND** (Jean), professeur de chant au gymnase de Cassel, dans la Hesse, est né en 1789, à Frommershausen, village situé près de cette ville. En 1820, il a formé une société de chant qui est composée de cent cinquante membres et qui exécute souvent, au profit des pauvres, les ouvrages de Hændel et de Jean-Sébastien Bach. M. Wienand a publié, à Mayence, chez Schott, à Brunswick, chez Spehr, et à Bonn, chez Simrock, les ouvrages suivants : 1° Quatre chants pour soprano et ténor, avec accompagnement de piano. 2° Trois duos pour soprano et ténor, *idem*. 3° Six chants pour quatre voix d'hommes, première suite. 4° Six *idem*. 5° Six duos pour soprano et ténor. 6° Collection de chants pour plusieurs voix. 7° *La Résurrection de Jésus*, cantate. Il a en manuscrit beaucoup d'autres compositions, ainsi qu'un nouveau livre choral pour la Hesse électorale. On connaît aussi sous le nom de cet artiste trois écrits relatifs à la musique, publiés dans les dernières années sous ces titres : 1° *Ueber die Verbesserung des Kirchengesanges* (Sur les améliorations du chant d'église), brochure publiée par ordre du gouvernement de la Hesse. 2° *Ueber die Erfordernisse zu einem unsere Zeit entsprechenden Choralbuche* (Sur la nécessité d'un livre de chant choral conforme à notre époque). 3° *Entwurf zu der Gesangslehre, für Churfürstl. Gymnasium* (Projet d'une méthode de chant pour le gymnase électoral).

**WIEGERS** (Jean), directeur de musique et organiste à l'église principale de Kœnigsberg, est né le 27 septembre 1807 à Zossen,

près de Berlin. Admis à l'Institut royal de musique de cette ville, il y a fait ses études de piano, d'orgue et de composition, sous la direction de Bernard Klein et de Guillaume Bach. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il a reçu sa nomination d'organiste à Kœnigsberg. Ses efforts pour les progrès de la musique d'église ont été récompensés, par la place de directeur de musique. Wiegers est fondateur et chef d'une académie de chant, et en même temps professeur aux écoles de la ville. On a gravé de sa composition : 1° Préludes d'orgue pour des chorals. 2° *Kleine Singschule für Anfænger im Singen nach Noten* (Petite méthode de chant pour les commençants, etc.); Berlin, Schrœder. 3° Quelques compositions pour le chant.

**WIEGLEB** (Jean-Christophe), bon facteur d'orgues de la Franconie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit, en 1735, l'orgue de l'église collégiale d'Anspach, composé de quarante-huit jeux, trois claviers et pédale, et celui de la ville impériale de Windsheim, de trente jeux.

**WIELAND** (Christophe-Martin), un des plus illustres littérateurs allemands du dix-huitième siècle, naquit, le 5 septembre 1733, à Holzheim, près de Biberach en Souabe, et mourut à Weimar, le 20 janvier 1813. La vie de cet homme célèbre et l'analyse de ses ouvrages n'appartiennent pas à ce livre spécial; l'excellente notice de la *Biographie universelle* des frères Michaud ne laisse, d'ailleurs, rien à désirer à cet égard; Wieland n'est ici mentionné que pour le livre intéressant qu'il a écrit dans sa vieillesse sur la vie du flûtiste aveugle Dulon (*Dulon's des blinden Flœtenspielers Leben und Meinungen*, etc.; Zurich, Henri Gessner, 1807-1808, 2 vol. in-8°). Ce livre a été écrit sur les mémoires manuscrits de Dulon lui-même, et Wieland ne s'est nommé que comme éditeur au frontispice; c'est vraisemblablement ce qui a fait exclure *La vie et les opinions de Dulon* des éditions de ses œuvres publiées après sa mort. Wieland a donné beaucoup d'anecdotes musicales et de notices sur les musiciens célèbres dans son *Mercure allemand*, publié depuis 1773 jusqu'en 1810.

**WIELE** (Adolphe), maître de concerts à Hesse-Cassel et violoniste distingué, est né à Oldenbourg, le 18 juin 1794. Son père lui donna les première leçons de musique et de violon, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'il put se faire entendre en public dans sa huitième année. Il alla ensuite prendre des leçons de Maucourt, à Brunswick, puis, après la réunion de la chapelle de cette ville à celle du royaume de Westphalie, il se rendit à Cassel, en 1807. Le roi Jérôme Napoléon l'envoya à Paris pour y suivre les cours du Conservatoire. Baillot devint son maître de violon, et, sous la direction de cet artiste célèbre, il obtint, en 1812, le second prix au concours, et le premier l'année suivante. En 1815, Wiele entra dans la chapelle royale de Stuttgard, en qualité de violon solo. Depuis 1819 jusqu'en 1821, il voyagea pour donner des concerts à Munich, Vienne, Leipsick, Berlin, Weimar et Cassel. Arrivé dans cette dernière ville, il y reçut un engagement pour la chapelle du prince électoral Guillaume II, qui le nomma plus tard maître de concerts. Cet habile violoniste a écrit de belles compositions pour son instrument, mais il n'a publié que celles-ci : 1° Polonaise pour violon et orchestre; Offenbach, André. 2° Thème varié, *idem*; Hanovre, Bachmann. 3° Variations pour violon et piano sur l'air allemand *An Alexis*, Leipsick, Peters. Wiele est mort à Cassel vers 1853.

**WIELEN (J. VANDER)**, maître de chapelle de l'église Saint-Jacques à Gand, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par des motets pour la fête de Noël, intitulés: *Cantiones natalitiæ quatuor et quinque tam vocibus quam instrumentis decantandæ, auctore J. Vander Wielen, ecclesiæ parochialis S. Jacobi Gandavi musico præfeto, etc;* Antwerpiæ, apud hæredes Petri Phalesii, etc, 1665, in-4°.

**WIELHORSKY** (Michel, comte), compositeur et noble protecteur des artistes qui ont visité la Russie, était grand échanson de la cour impériale. Il est mort à Moscou, le 9 septembre 1856. Je n'ai pas de renseignements sur les ouvrages du comte Wielhorsky.

**WIENIAWSKI** (Henri), virtuose violoniste, né le 10 juillet 1835, à Lublin (Pologne), est fils d'un médecin de cette ville. Il n'était âgé que de huit ans lorsque sa mère, sœur du pianiste compositeur Edouard Wolff (*voyez* ce nom), le conduisit à Paris. Frappé de ses dispositions extraordinaires pour le violon, M. Massart, professeur de cet instrument au Conservatoire de musique, le présenta au comité d'enseignement de cette institution, qui l'admit comme élève le 28 novembre 1843, après un concours d'examen. En sa qualité d'étranger, son admission fut soumise au ministre de l'intérieur, qui l'approuva par arrêté du 12 décembre de la même année. Immé-

dialement placé dans la classe de M. Clavel, professeur adjoint de violon, il fit de si rapides progrès sous sa direction, qu'il n'y resta qu'une année et devint élève de M. Massart, le 4 décembre 1844. Continuant de développer ses prodigieuses facultés avec une rapidité inouïe, Henri Wieniawski obtint le premier prix de violon au concours de 1846, au moment où il venait d'accomplir sa onzième année. On se souvient encore au Conservatoire que cet enfant extraordinaire montra beaucoup de chagrin d'avoir obtenu sitôt cette distinction. Parti pour la Russie avec sa mère au commencement de 1848, il donna ses premiers concerts à Pétersbourg et à Moscou dans cette même année. De retour à Paris au commencement de 1849, il rentra au Conservatoire, le 11 avril suivant, pour y étudier l'harmonie dans la classe de Colet (*voyez* ce nom). Un accessit lui fut décerné pour cette partie de l'art au concours de 1850. Peu de temps après, il entreprit de nouveaux voyages en Pologne, en Russie, et quitta définitivement le Conservatoire. Sa réputation de virtuose commença dès lors. En 1853, je le rencontrai à Spa, où il donnait des concerts avec son frère (*voyez* la notice suivante). Il n'était alors âgé que de dix-huit ans, mais déjà sa merveilleuse dextérité faisait prévoir le haut degré de talent où il est parvenu dans les années suivantes. Après avoir parcouru plusieurs fois, à différentes époques, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, le nord de l'Europe et visité l'Angleterre, Henri Wieniawski, devenu le plus habile virtuose-violoniste de l'époque actuelle (1864), a été nommé premier violon solo de l'empereur de Russie. Chaque fois qu'il se fait entendre à Pétersbourg, il porte jusqu'à l'ivresse l'enthousiasme du public. Il a écrit pour son instrument diverses compositions qui ont été publiées; mais je n'en ai pas la liste.

**WIENIAWSKI** (Joseph), pianiste et compositeur, frère puîné du précédent, né à Lublin, le 23 mai 1837, fut conduit à Paris par sa mère à l'âge de 9 ans, et fut admis au Conservatoire le 1er mars 1847, sur la demande de son oncle, Édouard Wolff (*voyez* ce nom). Élève de Napoléon Alkan pour le solfége et de Zimmerman, puis de M. Marmontel, pour le piano, il obtint le second prix de cet instrument au concours de 1848. Les premiers prix de solfége et de piano lui furent décernés en 1849, à l'âge de 12 ans. Devenu alors élève de M. Le Couppey pour l'harmonie, il remporta le premier second prix de cette science en 1850. Parti alors pour la Russie avec son frère, il cessa de fréquenter cette institution. Pendant plusieurs années, les deux frères Wieniawski voyagèrent en Pologne, en Allemagne, en Belgique et en Hollande pour y donner des concerts; puis ils se séparèrent, et Joseph, après avoir suivi, pendant quelque temps, la carrière de virtuose-concertiste, retourna à Paris et s'y livra à l'enseignement ainsi qu'à la composition. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un concerto de piano et orchestre qu'il a exécuté avec succès dans un concert du Conservatoire de Bruxelles, en 1863. Au moment où cette notice est écrite, Joseph Wieniawski se trouve à Moscou.

**WIEPRECHT** (Guillaume-Frédéric), directeur de musique des corps réunis de la garde royale de Prusse, musicien de la chambre et violoniste de la chapelle, est né le 10 août 1802, à Aschersleben. Son père, musicien de ville, lui enseigna à jouer de presque tous les instruments : mais le violon fut celui dont Wieprecht fit l'étude la plus persévérante. A l'âge de 17 ans, il quitta sa ville natale, qui lui offrait peu de ressources, et se rendit à Dresde, où le violoniste L. Haase lui donna des leçons de son instrument. Ce fut aussi à Dresde que Wieprecht commença l'étude de la composition. En 1820, il se rendit à Leipsick et entra comme violoniste à l'orchestre du théâtre et à celui des concerts du Gewandhaus. Il continua dans cette ville ses études de composition et écrivit quelques morceaux d'harmonie pour les instruments à vent et un concerto de violon. La clarinette et la trompette avaient été aussi les objets de ses études. En 1824, il entra comme violoniste dans la chapelle royale, à Berlin, et, le 2 décembre de la même année, un ordre du cabinet le nomma musicien de la chambre. Le mérite d'ensemble des corps de musique militaire de la garde royale fixa dès lors son attention; il écrivit des marches et d'autres compositions pour ce genre d'orchestre. Spontini, ayant entendu quelques-uns de ces morceaux, en parut satisfait et devint le protecteur de Wieprecht, qui s'occupa, vers la même époque, de l'amélioration des instruments de cuivre. Aidé par le facteur d'instruments, J.-G. Moritz, il mit au jour, en 1835, la *Bass-Tuba*, et fit en 1840, avec un autre facteur, nommé Skorra, le *Batyphon*, espèce de clarinette basse, et le *Piangendo*, en 1842. « Après 1843, dit » M. Wieprecht, dans son autobiographie pu- » bliée par M. De Ledebur (1), je visitai, avec

(1) *Tonkünstler-Lexicon-Berlin's*, p. 643.

» une mission du roi, les États méridionaux » de l'Allemagne, pour étudier les musiques » militaires, et j'écrivis, dans la *Gazette musicale* de Berlin, mes lettres de voyage sur » la musique populaire et militaire dans ces » pays. C'est de là que date ma polémique avec » le fabricant Adolphe Sax de Paris, *dont je* » *démasquai les fraudes!* » Je m'étonne que M. Wieprecht ait eu l'audace d'écrire ces lignes en 1861, alors que la plupart des personnes présentes à la lutte qui eut lieu à Coblence entre lui et M. Sax, dans les premiers jours d'octobre 1845, vivaient encore. Informé des accusations de plagiat que répandait contre lui M. Wieprecht, M. Sax lui porta un défi, qu'il fut obligé d'accepter. L'épreuve se fit dans l'appartement de Liszt, qui se trouvait alors dans cette ville, en présence de Fiorentino et de MM. Jules Janin et Arban. J'étais alors à Coblence, mais une excursion que je fis ce jour là à Ems ne me permit pas d'assister à la séance, dont j'appris les résultats dans la soirée. M. Wieprecht avait prétendu que la clarinette basse de M. Sax n'était qu'une imitation du *batyphon*, mauvais instrument dont on n'a pu rien faire; mais il n'avait jamais vu cette clarinette, dont M. Sax avait pris le brevet en 1838, et lorsqu'on la lui présenta, il ne sut comment s'y prendre pour en jouer. Alors M. Sax la lui fit entendre, en tira les plus beaux sons et fit éclater les applaudissements de l'auditoire. Comprenant combien il était compromis par cette comparaison, M. Wieprecht crut sauver sa dignité en joignant ses éloges à ceux des témoins de cette scène. Il espérait se tirer plus honorablement de l'épreuve des instruments de cuivre; mais il ne connaissait pas davantage ceux de M. Sax, dont il avait parlé avec mépris. Arban déclara détestables ceux que M. Wieprecht présentait aux arbitres, et la supériorité de conception et de fabrication de ceux de M. Sax était si évidente, que son adversaire fut obligé de s'avouer vaincu.

A la demande de M. Wieprecht, il y eut le lendemain une réunion des musiques militaires des régiments en garnison à Coblence, devant lesquelles MM. Sax et Arban jouèrent les instruments du célèbre facteur de Paris. En apparence plein d'enthousiasme, M. Wieprecht disait aux chefs de ces musiques: *Voilà, messieurs, comme on doit jouer pour la perfection!* à quoi ces artistes répondirent: *Donnez-nous des instruments semblables, et nous en jouerons bien.*

Après ces épreuves décisives, M. Sax demanda que M. Wieprecht s'engageât à déclarer, dans les journaux de musique de l'Allemagne, la vérité sur ce qui venait de se passer; mais Liszt fit l'observation que l'honneur de M. Wieprecht était tellement engagé dans cette circonstance, qu'on ne pouvait pas élever de doute sur la satisfaction qu'il donnerait à M. Sax. Cependant, de retour à Berlin, M. Wieprecht publia dans *la Gasette musicale* de cette ville une série d'articles calomnieux et mensongers contre celui par qui il avait été vaincu sous tous les rapports. Telle est la vérité sur cette affaire. Les rapports des jurys français, particulièrement de celui dont faisaient partie Halévy, Berlioz et Kastner, ont démontré, dans l'examen des instruments de Berlin présentés par les adversaires de M. Sax, qu'ils n'ont de commun que les pistons avec ceux pour lesquels ce célèbre facteur a été breveté. Ce qui est faux, ce qui n'a plus besoin d'être discuté aujourd'hui, ce sont les assertions de M. Wieprecht, qui n'a pas même compris le but des inventions de Sax. Dix arrêts des cours d'appel et de la cour de cassation de France ont constaté la réalité et la propriété de ces inventions. Meyerbeer, qui estimait au plus haut la valeur des instruments de Sax, avait pris, peu de temps avant sa mort, la résolution de réinstrumenter en partie l'*Africaine*, pour y employer la famille des saxophones et les nouvelles inventions de ce facteur.

**WIESE** (Chrétien-Louis-Gustave), baron DE), né à Anspach, en 1732, fit ses études à l'Université d'Utrecht, puis voyagea en France, en Angleterre, et enfin retourna à Anspach, où il entra dans la maison militaire de la cour, en 1750. Sept ans après, il se rendit à Dresde, où il eut les titres de gentilhomme de la chambre, de chambellan et de surintendant de la cour. Il mourut dans cette position le 8 août 1800, à l'âge de soixante-huit ans. La théorie mathématique de la musique occupa spécialement les dernières années de sa vie; il y a introduit des idées originales qui n'ont peut-être pas été assez remarquées, parce que le style de ses ouvrages est obscur et même assez souvent ridicule. Voici les titres de ses productions: 1° *Anweisung nach einer mechanischen Behandlung das Klavier zu stimmen* (Instruction concernant un procédé mécanique pour accorder le clavecin), Dresde, Hilscher, 1790, in-4°. 2° *Versuch eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens in Bezug auf die Quelle des harmonischen Tœnungsausflusses*, etc. (Essai d'un guide présenté dans des formules et tables pour con-

naître la source des rapports harmoniques de tous les sons, etc.), Dresde, Hilscher, 1792, in-4° de trente-trois pages, sans nom d'auteur. 3° *Formularisches Handbuch für den ausübenden Stimmen der Tasteninstrumente* (Manuel de formules pour l'accordeur de profession des instruments à clavier), Dresde, Hilscher, 1792, in-4°. 4° *Der populæren Gemeinnützigkeit gewidmeter neu umgeformter Versuch über die logisch-mathematische Klangentheilungs, Stimmungs-und Temperatur-Lehre*, etc. (L'utilité générale et populaire, nouvel essai d'une théorie de la classification des sons, de leur accord et de leur tempérament, etc.), Dresde, veuve Gerlach, 1793, in-4° de vingt-trois pages. 5° *Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premières parties intégrantes de la théorie musicale*, etc., Dresde, Walther, 1795, in-4° de trente-huit pages, avec cinq grands tableaux. Le style barbare de cet écrit le rend illisible. 6° *Ptolemæus und Zarlino, oder wahrer Gesichtskreis der haltbaren Universalitæten der Elementar-Tonlehre in den sowohl æltern als neuern Zeiten* (Ptolemée et Zarlino, ou véritable point de vue des principes universels de la science élémentaire du son, etc.), Dresde, Hilscher (sans date), in-4° de seize pages avec deux planches. Cet ouvrage, le meilleur de l'auteur, est intéressant par son sujet. 7° *Théorie de la division harmonique des cordes vibrantes*. Ce mémoire, dédié à l'électeur de Saxe, est resté en manuscrit.

**WIESNER** (Norbert), pianiste et compositeur allemand, vécut à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° Petites sonates pour le clavecin, œuvres 1, 2, 3, 4, 5, Vienne, Eder. 2° Trois œuvres de variations sur des airs allemands, *ibid.*

**WIETFELD** (Hermann), facteur d'instruments à Burgdorf, était célèbre, au commencement du dix-huitième siècle, par les hautbois et bassons qui sortaient de ses ateliers.

**WILBACK** (Alphonse-Zoé-Charles-Renaud de), organiste de l'église Saint-Eugène, à Paris, et compositeur, est né le 3 juin 1829, à Montpellier (Hérault). Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire de cette ville, le 14 juin 1842, comme élève de M. Benoist pour l'orgue, et d'Halévy pour la composition. En 1844, il obtint le premier prix d'orgue au concours, et, dans la même année, un des premiers grands prix de composition lui fut décerné par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il se rendit à Rome au mois d'octobre suivant. Après avoir séjourné en Italie et parcouru l'Allemagne, conformement au règlement qui concerne les compositeurs lauréats, M. de Wilback retourna à Paris et s'y fit connaître par quelques productions pour le piano. Le 4 septembre 1857, il a fait représenter au théâtre des *Bouffes-Parisiens* une opérette en un acte intitulé : *Au clair de la lune*, joli ouvrage qui obtint du succès. Le 10 avril 1858, il a donné au théâtre Lyrique *Almanzor*, opéra-comique en un acte. En 1855, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Eugène. Il occupe encore cette position (1864). M. de Wilback est un des meilleurs organistes de Paris. Parmi les ouvrages de musique instrumentale de cet artiste, on remarque : 1° Caprices-études pour le piano, op. 3; Paris, H. Lemoine. 2° Deux rondos *idem*, op. 4; *ibid.* 3° *Impressions d'Italie*, deux caprices *idem*, op. 5, *ibid.* 4° Fantaisie brillante *idem* sur la *Sonnambula*, op. 6; *ibid.* 5° Rondo espagnol *idem*, op. 7; *ibid.* 6° *Capri*; deux morceaux caractéristiques sous ce titre, op. 8; *ibid.* 7° Nocturne *idem*, op. 9; *ibid.* 8° Grande Valse brillante *idem*, op. 10; *ibid.*

**WILBYE** (Jean), musicien anglais, et maître de chant à Londres, a eu de la réputation à la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. Il a publié de sa composition : 1° *Madrigals to three, four, five and six voices*. Premier livre; Londres, 1598. 2° *Idem*, deuxième livre, *ibid.*, 1600. Hawkins a extrait, du premier livre de ces madrigaux, le dixième (*Ladie when I behold*), à quatre voix, pour l'insérer dans le troisième volume de son Histoire de la musique (p. 388-393) : c'est un morceau remarquable pour le temps où il a été fait, à cause de son caractère mélodique et rhythmique.

**WILCKE** (Jean-Gaspard), bon ténor allemand, naquit à Weimar, le 7 février 1707. Pfeiffer, directeur de musique dans cette ville, ayant remarqué sa belle voix, lui enseigna les éléments de la musique et du chant. Contrarié par son père dans son goût pour cet art, il prit la fuite, se rendit à Osterode et de là au gymnase de Gœttingue, où il continua ses études. La réputation du théâtre de Hambourg lui fit naître le désir de visiter cette ville; mais n'y ayant pas trouvé d'emploi, il partit pour Moscou avec quatre autres chanteurs allemands. L'empereur de Russie les prit à son service, et Wilcke passa six années dans ce pays, sous les règnes de Catherine I^re^, de Pierre II et de

l'impératrice Anne. De retour en Allemagne, il entra au service du prince de Schwarzbourg, à Sondershausen, et y mourut le 25 février 1758, avec la réputation d'un chanteur habile.

**WILD** (François), un des meilleurs ténors allemands de l'époque actuelle, est né le 31 décembre 1792, à Niederhollabrunn, dans la basse Autriche. Les premières leçons de la musique lui furent données par le maître d'école de ce lieu. A l'âge de sept ans, il entra comme enfant de chœur au monastère de Closter-Neubourg, près de Vienne; quatre ans après, il fut admis dans la chapelle impériale pour y remplir les mêmes fonctions. Il y resta jusqu'à l'âge de dix-sept ans, et lorsque sa voix eut acquis le timbre d'un beau ténor, il obtint une place de choriste au théâtre de Léopoldstadt; mais il ne resta que quatre mois dans cette position; car Hummel, l'ayant entendu, fut si charmé de sa voix, qu'il lui accorda un engagement de chanteur solo dans la chapelle du prince Esterhazy, à Eisenstadt. La renommée que lui fit la beauté de son organe vocal s'étendit bientôt, et, en 1811, Wild obtint un emploi lucratif de premier ténor au théâtre sur-la-Vienne; mais deux ans après, il l'abandonna pour entrer de nouveau à l'opéra de la cour. La réunion du congrès européen à Vienne, en 1814, lui fournit l'occasion de se faire entendre devant les monarques qui s'y trouvaient, et d'augmenter sa célébrité. En 1816, il visita Berlin et y chanta dans trente-six représentations avec un succès dont il y avait peu d'exemples. Sa voix commençait à prendre dès lors le caractère du baryton. Les rôles où il brilla particulièrement sont ceux de Don Juan et d'Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt le nomma, en 1817, chanteur de sa chambre et lui accorda un traitement considérable. Wild passa huit années dans cette situation, puis il se rendit à Paris, où il débuta sans succès au Théâtre Italien, parce que son ignorance de l'art du chant, sous le rapport de la vocalisation, ne pouvait être compensée par la beauté de sa voix près d'un public accoutumé à entendre les plus habiles chanteurs de l'Italie. De retour en Allemagne dans la même année, il chanta au théâtre de Cassel pendant cinq ans, puis il fut rappelé à Vienne en 1830. Depuis lors il y a chanté avec succès les principaux rôles des répertoires allemand et français. Wild est mort à Vienne, le 2 janvier 1860.

**WILDERER** (Jean-Hugues), second maître de chapelle et conseiller de la chambre de l'électeur Palatin, au commencement du dix-huitième siècle, a fait représenter, à Dusseldorf, en 1715, un grand opéra intitulé: *Amalasunta*, et a publié vers le même temps, à Amsterdam, un livre de motets à deux, trois et quatre voix avec deux violons et orgue.

**WILDVOGEL** (Chrétien), savant allemand, né vraisemblablement en Saxe, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à Jéna, et y fit imprimer une thèse intitulée: *De cantibus angelicis ad cant. LV. consecr. dist. I. Programma inaugurale. Jenæ, Literis Mullerianis*, 1699, in-4° de 16 pages. Devenu docteur en droit, il obtint successivement les titres de conseiller privé de la cour de Saxe, à Eisenach, de professeur à l'université de Jéna, et d'assesseur du tribunal de la même ville. En qualité de professeur, il a présidé à la discussion de la thèse intéressante soutenue par un étudiant de l'université de Jéna, nommé *Gantzland* (voyez ce nom), et qui a été publiée sous le titre de *Dissertatio inauguralis juridica de buccinatoribus corumque jure*, Jéna 1711, in-4° de 52 pages. Il a été fait une deuxième édition de cette dissertation à Torgau, 1740, in-4° de 52 pages.

**WILHELM**, en latin **WILHELMUS**, moine augustin, au couvent de Hirschau, en Bavière, fut élevé à la dignité d'abbé de son monastère, en 1068. Il a écrit un traité *De Musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* (tome II, pages 154-182). Wilhelm traite savamment de la constitution des tons du plain-chant dans cet ouvrage. Il est remarquable qu'il ne dit pas un mot de la méthode de solmisation par les muances, faussement attribuée à Guido d'Arezzo, quoiqu'il fasse une analyse des opinions de ce moine concernant la tonalité; d'où l'on peut conclure que cette méthode n'était pas encore en usage de son temps.

**WILHEM** (Guillaume-Louis **BOCQUILLON**, dit); voyez **BOCQUILLON**.

**WILISCH** (Chrétien-Frédéric), docteur en théologie et recteur à Annaberg, naquit à Liebstadt, près de Dresde, le 21 septembre 1684, et mourut à Freyberg, le 2 janvier 1759, avec le titre de surintendant. Au nombre de ses ouvrages, on remarque deux dissertations relatives à l'histoire de la musique; elles ont pour titres: 1° *De celebrioribus musicorum solidiori doctrina illustrium exemplis, loco alicujus propemptici. Annabergæ*, 1710, in-4°. 2° *Oratio de prima currendæ et chori*

*symphoniaci institutione,* Freyberg, 1735, in-8°.

**WILISCH** (Chrétien-Gotbald), fils du précédent, naquit à Annaberg, et mourut en 1773 à Freyberg, où il était magister et prédicateur de l'église Saint-Nicolas. On a de lui une dissertation sur les trombones et sur les tambours dont les Hébreux faisaient usage, tant dans le service divin qu'à la guerre et dans la vie civile. En voici le titre : *Von de Posaunen und Trommelen und deren Gebrauch, sowohl bei dem œffentlichen Gottesdienst, als auch in Kriegslœuften, und bei dem Policeywesen des Volks Israel, in einiges Licht sur Erkenntniss gesetzt,* Leipsick, 1760, in-4° de 56 pages.

**WILKE** (Chrétien-Frédéric-Gottlieb), organiste, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Spandau, le 13 mars 1769. Son père, instituteur à l'école de cette ville, lui donna les premières leçons de piano et de musique, puis confia la direction de ses études musicales à l'organiste Neumann. A l'âge de treize ans, Wilke se rendit à Brandebourg, pour y suivre les cours du gymnase, et apprendre la basse continue chez Grosse. Pendant son séjour dans cette ville, Grüneberg, facteur d'orgues, lui permit de fréquenter ses ateliers, et lui expliqua le mécanisme de ces instruments. En 1785, Wilke alla étudier la théologie à Berlin, mais il montra peu de penchant pour cette science, et ne fit voir d'aptitude que pour la musique. Chrétien Kalkbrenner, alors maître de chapelle de la reine, lui enseigna la composition. Ses progrès dans les diverses branches de l'art le décidèrent enfin à abandonner les études théologiques, pour se livrer en liberté à la carrière de musicien. Le 27 juillet 1791, il fut nommé organiste de sa ville natale. Dès qu'il eut pris possession de cette place, il s'occupa de la fondation d'une société de concerts d'amateurs. Ces concerts hebdomadaires subsistèrent pendant son séjour à Spandau : il y fit exécuter ses compositions. Le 1er décembre 1800, un concours fut ouvert pour les places de professeur de musique et d'organiste à Neu-Ruppin ; vingt-cinq concurrents se présentèrent, mais le mérite de Wilke lui fit donner la préférence. En 1820, il fut nommé directeur de musique, et en 1821, commissaire royal pour la construction des orgues. Dans cette position, il a rendu des services éminents à son pays, ayant fait construire sous sa direction plus de soixante orgues nouvelles, et en ayant fait réparer soixante-quinze. Depuis 1804 jusqu'en 1815, il s'est occupé de la rédaction d'un dictionnaire des instruments de musique, pour lequel il a exécuté lui-même environ 200 dessins ; mais cet ouvrage n'est pas encore publié. En 1829, il a composé une cantate avec chœurs et instruments à vent, pour l'inauguration de la statue du roi Guillaume-Frédéric de Prusse ; à cette occasion une médaille d'or lui fut décernée. Après son jubilé de 50 ans de service, cet artiste estimable a été pensionné, le 27 juillet 1840, et s'est retiré chez sa fille, à Trenenbritzen, où il est mort le 31 juillet 1848. Wilke a été un des rédacteurs les plus actifs de la *Gazette musicale* de Leipsick. Il y a fait insérer les morceaux suivants : 1° Sur la décadence actuelle du chant d'église, et sur sa restauration (t. XVIII, p. 97 et 113). 2° Sur les combinaisons de registres par les organistes (t. XVIII, p. 801-823). 3° Sur l'accord de l'orgue (t. XXIV, p. 727 et 751). 4° Pourquoi il existe une si grande quantité de mauvaises orgues (t. XXIII, p. 625 et 641). 5° Sur le perfectionnement des jeux d'anches par les languettes libres (t. XXV, p. 149 ; t. XXVII, p. 263). 6° Sur les résultats du système de facture d'orgue de l'abbé Vogler (t. XXVI, p. 673 et 680). 7° Sur l'accord des octaves (t. XXX, p. 65). 8° Sur les plain-jeux (*Mixturen*) de l'orgue (t. XXXIII, p. 653). Wilke a aussi publié dans la *Cæcilia* les morceaux suivants : 9° Sur les plain-jeux de l'orgue, avec une préface de God. Weber (t. IX, p. 156-170). 10° Sur l'utilité de ces jeux (t. XII, p. 100-206). 11° Sur les jeux d'anches à compensation (t. XVI, p. 61). On a aussi sous le nom de cet artiste : 18° *Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg im Jahre 1831 aufgestellten neuen Orgel* (Description d'un nouvel orgue placé en 1831 dans l'église de Perleberg), Neu-Ruppin, 1832, in-8° de 43 pages. 13° *Leitfaden zum praktischen Gesangsunterricht, besonders auf dem Lande, nebst einer Abbildung des Octochords* (Guide pour l'enseignement pratique du chant, particulièrement pour la campagne, etc.), Berlin, Maurer, 1812, in-4° de 68 pages. 14° *Beschreibung der St-Catherinen-Kirchen Orgel in Neustadt zu Salzwedel* (Description de l'orgue de l'église Sainte-Catherine à Neustadt près de Salzwedel) ; Berlin, 1839, in-8°. 15° *Beitræge zur Geschichte der neuere Orgelbaukunst* (Essai concernant l'histoire de l'art actuel de la facture des orgues) ; Berlin, 1846, in-8°. 16° *Ueber Wichtigkeit und Unenbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Eintheilung,* Berlin, 1839, in-8°.

**WILKE** (Jean-Georges Lebrecht DE),

docteur en philosophie et en droit, conseiller de cour et de justice à Weimar et à Eisenach, né à Mersebourg, le 25 mars 1730, mort le 7 septembre 1810, passe, dans l'opinion de quelques bibliographes allemands, pour être l'auteur d'un livre publié sous le voile de l'anonyme, et qui a pour titre : *Musikalisches Handwœrterbuch, oder Kurzgefasste Anleitung, sæmmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich auslændische Kunstwœrter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen* (Dictionnaire musical portatif, ou introduction abrégée à tout ce qui est de l'essence de la musique, etc.), Weimar, veuve Hoffmann, 1786, in-8° de deux cent seize pages.

**WILL** (Georges-André), né à Nuremberg, le 30 août 1727, fut nommé professeur de philosophie à l'Université d'Altdorf, en 1755, obtint, en 1766, la chaire d'histoire, et mourut dans cette ville, le 18 septembre 1798. Son dictionnaire des savants de Nuremberg (*Nürnbergisch-Gelehrten Lexikon*, etc., Nuremberg, 1755-1758, quatre vol. in-8°), contient des renseignements sur l'histoire de la musique dans cette ville. Nopitzch a donné un supplément de cet ouvrage en quatre volumes in-8°, à Altdorf, en 1802-1808.

**WILLAERT** (Adrien), appelé quelquefois par ses contemporains *Vuigliart, Wilaert, Wigliart, Wigliard, Willaerth, Wigliar*, ou simplement *Adrien*, fut un des plus célèbres compositeurs belges du seizième siècle, et fonda l'école musicale de Venise : il naquit à Bruges, en Flandre. Le baron de Reiffenberg dit (*Lettre à M. Fétis, etc., sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*) que le lieu de naissance de Willaert est *Rousselaere*, nom flamand de *Roulers ;* mais Zarlino, élève de ce grand musicien, tenait de lui-même qu'il était né à Bruges. D'ailleurs, plusieurs documents authentiques, au nombre desquels sont les testaments du maître, prouvent invinciblement qu'il avait vu le jour dans cette ville. Suivant les renseignements fournis par le même Zarlino, l'époque de la naissance de Willaert devrait être environ 1490 ; mais M. Caffi recule cette date jusqu'en 1480 (1) ; ce qui paraît, en effet, coïncider avec certaines circonstances dont il sera parlé plus loin (2). Son père se nommait *Denis Willaert.* Après avoir achevé ses humanités dans sa patrie, Willaert se rendit à Paris, pour y suivre les cours de droit et de jurisprudence de l'université ; cependant son penchant pour la musique lui fit abandonner cette étude. Quelques auteurs ont donné Okeghem et Josquin Deprès, dont M. Caffi écrit les noms *Ockeughen* et *Jusquin du Pris* ou *du Pre*, pour maîtres à Willaert ; Gerber a été mieux informé en le faisant, d'après Zarlino, élève de Jean Mouton. Je ne sais où M. Caffi a pris que Willaert appartient à l'école vénitienne, ayant été quelque temps élève de *Nicolas Vicentino* (3)? C'est précisément le contraire qui est vrai, car Vicentino, qui était de Venise, fut l'élève de Willaert et non son maître. Le même auteur se contredit lorsqu'il démontre, plus loin, qu'il n'y eut de véritable école musicale à Venise qu'après que Willaert l'eut fondée, et que dès lors, seulement, on vit se produire la succession d'illustres maîtres et organistes de la chapelle ducale de Saint-Marc, Zarlino, Balthazar Donati, Jean Croce, Annibal de Padoue, Claude Merulo, André et Jean Gabrieli, Vincent Bell' Aver, Joseph Guami, Claude Monteverde, Alexandre Grandi et beaucoup d'autres. Rien n'indique que Willaert ait été à Venise dans sa jeunesse ; il paraît, au contraire, qu'après avoir passé plusieurs années à Paris, il retourna à Bruges et y vécut quelque temps. Cette première époque de la vie de l'illustre musicien sera peut-être un jour éclaircie par des révélations des ar-

(1) *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San-Marco di Venezia*, t. 1, p. 82.

(2) M. le chevalier de Burbure a découvert, dans un acte authentique de 1533, la généalogie d'une famille Willaert, de Bruges, laquelle est établie de la manière suivante :

| Adrien Willeert, demeurant à Bruges, mort avant le mois de mai 1533. | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Adrien Willuert, prêtre. | Jean Willaert épousa Elrute, vivante le 12 mai 1533. | Hendrik Willaert épousa Geneviève Agnete, vivante en 1533. | Claus Willaert épousa Genev Zozyne, vivante en 1533. | Jozine Willaert, femme de Jean de Clercq de Jonghe. | Pierkin et Joachim Willaert, mineurs. |

Adrien Willuert, prêtre, n'est pas le compositeur, qui fut marié ; mais les prénoms identiques indiquent que ce maître fut parent de ceux dont on voit ici la généalogie.

(3) Loc. cit., p 83.

chives de la cathédrale de Bruges, lorsqu'elles auront été explorées avec soin. Zarlino nous apprend, dans ses Institutions harmoniques (*lib.* IV, c. 35), que Willaert arriva à Rome en 1516, sous le pontificat de Léon X, et qu'il entendit le 15 août, jour de la fête de la Vierge, exécuter, sous le nom de Josquin Deprès, le motet de sa composition, *Verbum bonum et suave*. Le maître se plaignait de la malveillance des chanteurs de la chapelle pontificale, qui, après avoir été informés du nom de l'auteur de ce motet, ne voulurent plus le chanter. Toutefois, la réclamation de Willaert ne fut pas contestée, car Petrucci de Fossombrone publia le motet sous son nom, trois ans après, dans le quatrième livre des motets dits *de la Couronne*.

On ignore les circonstances qui empêchèrent le savant élève de Mouton de trouver de l'emploi à Rome ; mais il est certain qu'il quitta bientôt cette ville et qu'il vécut quelque temps à Ferrare, ainsi qu'on le voit dans la dédicace du livre de François Patrizzi, *Della Poetica* (voyez Patrizzi). On ignore en quelle année il s'éloigna de cette ville; mais il est certain qu'il entra au service de Louis II, roi de Hongrie et de Bohême, en qualité de chantre ou de maître de chapelle. Le fait est attesté par Meyer, dans ses Décades des choses des Flandres (1), et par Printz dans son Histoire de la musique (*Histor. Beschreibung der Edelen Sing-und Kling-Kunst*, c. XI, p. 118). Il est remarquable d'ailleurs que Louis II succéda à son père Ladislas, comme roi de Hongrie et de Bohême, précisément dans l'année 1516, où Willaert visita Rome sans s'y fixer, et que ce prince fut tué à la bataille de Mohacz, le 29 août 1526. Or, c'est alors seulement que Willaert se rendit à Venise, où la place de maître de la chapelle ducale de Saint-Marc lui fut accordée le 12 décembre 1527. On peut donc considérer comme un fait historique parfaitement établi que ce musicien célèbre a passé dix années (1516-1526), d'abord à Ferrare, puis à la cour de Louis II, et que les malheurs qui accablèrent la Hongrie et la Bohême, après la mort de ce monarque, ayant fait réformer la chapelle royale, le conduisirent à Venise, où il passa le reste de ses jours.

(1) *Flandricarum rerum Decas, de origine, antiquitate, nobilitate, ac genealogia Comitum Flandriæ*, p. XLIII. Bruges, 1531, in-4°. Meyer s'est trompé lorsqu'il a cru que Willaert était encore au service du roi Louis de Hongrie en 1531, car ce prince n'existait plus, et le catalogue original des maîtres de chapelle de Saint-Marc, qui est aux archives de cette église, fournit la date précise de la nomination de Willaert comme maître de cette chapelle.

Les traitements des artistes attachés alors à la chapelle ducale de Saint-Marc étaient excessivement minimes ; celui d'Adrien Willaert ne fut d'abord que de 70 ducats de Venise (environ 280 francs), comme l'avait été celui de son prédécesseur *De Fossis*. Plus tard, le salaire du maître fut porté progressivement jusqu'à 200 ducats (800 francs), mais il ne dépassa pas cette somme. Willaert suppléait à l'insuffisance de ce traitement par le produit des leçons qu'il donnait. Quant à ses compositions, il n'en tirait aucun revenu, car les œuvres des artistes musiciens n'étaient point alors considérées comme leur propriété. Chacun pouvait s'en emparer et les publier sans obstacle.

Après que Willaert eut pris possession de la place de maître de chapelle de Saint-Marc, il y introduisit, en peu de temps, de notables améliorations dans le personnel des chanteurs et renouvela la musique qu'on y exécutait. « La chapelle musicale de Venise, « dit M. Caffi, acquit bientôt par là une « si grande renommée, qu'elle fut enviée par « les chapelles principales de l'Italie (2). » L'école de chant fondée par Willaert à Venise fut célèbre ; les personnes les plus distinguées de cette ville se faisaient honneur d'y avoir reçu leur éducation vocale. Parmi les ouvrages de ce maître, on remarque plusieurs formes nouvelles dont il fut inventeur. C'est ainsi qu'il mit en musique l'histoire entière de *Susanne*, divisée en trois parties, toutes trois écrites à cinq voix. Cette composition est considérée comme le premier type des oratorios. Zarlino nous apprend que son maître fut aussi le premier qui écrivit des psaumes *spezzati*, c'est-à-dire, divisés en plusieurs chœurs à quatre ou cinq voix, qui tantôt chantaient séparément, et tantôt se réunissaient en un grand chœur à douze ou quinze voix. Il cite parmi les ouvrages de ce genre composés par Willaert les psaumes : 1° *Confitebor tibi*. 2° *Laudate pueri*. 3° *Lauda Jerusalem*. 4° *De profundis*. 5° *Memento, Domine, David*. 6° *Dixit Dominus*. 7° *Laudate Dominum, omnes gentes*. 8° *Lauda, anima mea*. 9° *Laudate Dominum*.

Willaert acquit une grande réputation par les élèves distingués qu'il forma. Au nombre de ceux-ci, on remarque en première ligne Cyprien de Rore, son compatriote; le P. C. Porta, François Viola, ou *Della Viola*, et Zarlino,

(2) La cappelle musicale di Venezia perciò ellevassi tosto a tal fama da essere invidiata di tutte le altre principali cappelle italiane (*Loc. cit.*, p. 86).

le plus savant et le plus célèbre théoricien de l'Italie. Ce dernier a introduit Willaert parmi les interlocuteurs de ses *Ragionamenti musicali*, et rapporte que le duc de Ferrare, Alphonse d'Este, étant venu à Venise en 1562, accompagné de son maître de chapelle François Viola, ancien condisciple de Zarlino, ceux-ci se promenaient sur la place Saint-Marc, lorsqu'ils furent rejoints par le célèbre organiste Claude Merulo, qui sortait de vêpres, et que tous trois se rendirent chez le vieux maître. C'est dans l'entretien qu'ils y eurent que Willaert raconta les événements de sa vie rapportés par Zarlino. Le vieil artiste ne survécut pas longtemps à cette circonstance mémorable, car il mourut le 7 décembre 1562, et eut pour successeur, le 18 octobre suivant, son élève Cyprien de Rore. Willaert conserva pendant toute sa vie un vif amour de sa patrie et fit deux fois le long et pénible voyage de Venise à Bruges pour revoir les membres de sa famille et ses anciens amis. On voit, dans les archives de la chapelle de Saint-Marc, qu'il obtint son premier congé par décret du 31 mars 1542, et le second, par un autre décret du 8 mai 1556. Cette fois, son absence fut de onze mois, et pendant ce temps il fut remplacé à la chapelle par son élève *Marc-Antoine De Alvise*. Dans ses dernières années, il avait formé le projet de retourner à Bruges, et d'y terminer sa glorieuse carrière. Un de ses amis lui adressa à ce sujet un poëme dans lequel il le pressait de renoncer à cette folie (*pazzia*), et lui rappelait tous les motifs qui devaient le déterminer à laisser ses cendres à Venise, théâtre de sa gloire. Dans les cinq dernières années de sa vie, il souffrit presque constamment de la goutte et ne put plus vaquer à ses fonctions de maître de chapelle de Saint-Marc. Dans les dix années qui précédèrent sa mort, il fit sept testaments par lesquels il divisait sa succession de diverses manières. Par le dernier, il laissait une partie de ses biens à sa femme, Susanne, lui conseillant de réaliser son avoir en argent, et d'aller vivre tranquillement à Bruges, comme lui-même avait désiré le faire. Il laissait des legs à son neveu *Louis Haront*, fils de sa sœur *Jeannette*, qui avait vécu avec lui pendant plusieurs années ; à son frère *Georges*, qui alors se trouvait à Rome; enfin, il laissait aux fils de plusieurs de ses sœurs les biens qu'il possédait en Flandre. Son cher élève Zarlino et plusieurs chanteurs de la chapelle ducale, entre autres *Marc-Antoine Cavazzon*, *Pierre Gaetan*, et *Jean le Flamand*, tous élèves de sa fameuse école de chant, n'étaient pas oubliés dans ce testament. Willaert était de petite taille et de peu d'apparence. Son portrait a été gravé sur bois en tête du recueil de ses compositions intitulé *Musica nova*.

Adrien Willaert fut, comme la plupart des maîtres son temps, plus habile dans l'art d'écrire qu'homme de génie et inventeur de mélodies ; cependant on trouve quelques madrigaux dans sa *Musica nova* qui ne sont dépourvus ni de douceur ni d'élégance. On ne peut nier que Willaert ait été digne de la réputation de savant maître que lui a faite son élève Zarlino; mais je ne puis le mettre sur la même ligne que ses compatriotes et contemporains Nicolas Gombert et Clément *non papa*, lesquels furent, pour leur temps, des artistes de génie. Son style a de la sécheresse dans la plus grande partie de ses ouvrages. Il écrit avec pureté et a des recherches habiles dans l'agencement des parties ; mais on y aperçoit toujours l'effort du travail. Mes recherches à Venise pour retrouver quelques fragments de ces compositions ont été infructueuses; ce que les archives de Saint-Marc renfermaient d'intéressant en monuments de ce genre, a disparu sans retour.

Les œuvres de Willaert parvenues à ma connaissance sont : 1° *Famosissimi Adriani Willaert, chori divi Marci illustrissimæ reipubl. Venetiorum Magistri, Musica quatuor vocum (quæ vulgo motectæ nuncupatur) liber primus; noviter omni studio ac diligentia in lucem edita*. Venetiis, per *Brandinum et Octavianum Scotum*, 1539, in-fol. Une deuxième édition a été publiée chez Gardane, à Venise, en 1545, in-4° obl. 2° *Il primo Libro de motetti a sei di Messer Adriano Willaert con alcuni di diversi*, in Venezia, appresso Ant. Gardane, 1542, in-4°. 3° *Adriani Willaert Musica quatuor vocum (motecta vulgo appellant) nunc denuo summa diligentia recognita ac in lucem excussa, lib. II*. Venetiis apud Ant. Gardane, 1545, in-4°. Il y a une édition antérieure de ce recueil. On trouve à la Bibliothèque royale de Munich une édition des deux premiers livres de Motets à quatre voix de Willaert, sans date et sans nom de lieu. 4° *Canzone villanesche alla napolitana di Messer Adriano Wigliaret* (sic) *a quattro voci, con la canzone di Ruzante, et con la giunta di alcune canzoni villanesche a la napolitana di Francesco Silvestrino detto Chequin, et di Francesco Corteccia. Libro primo a* 4 *voci*. In Venezia, appresso Ant. Gardane, 1545, in-4°. Il a paru

une deuxième édition de ce recueil, à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1548, in-4°. 4° (bis). *Libro primo de Madrigali a cinque voci di Adriano Willacrth* (sic). *Venetiis*, *apud Geronimum Scotum*, 1548, in-4° obl. 5° *Fantasie o Riccreari d'all' eccellentiss. Adr. Vuigliart e Cipr. Rore, suo discepolo a 4 e 5 voci*. Venezia, ap. Ant. Gardane, 1549, in-4°. Une autre édition du même ouvrage a été publiée par le même éditeur en 1559. On trouve dans ce recueil quelques pièces de Cyprien de Rore, d'Antoine Barges, et de *Jeronimo* de Bologne. 6° *Psalmi Vespertini omnium dierum festorum per annum quatuor usque octo vocum, auct. Adr. Willaert et Jachetto*. Venetiis, apud Ant. Gardane, 1550, in-fol. La deuxième édition a paru chez le même en 1557, in-4°. Une troisième édition a été publiée dans la même ville, en 1565, in-4°. 7° *Madrigali di Verdelot a sei, insieme altri Madrigali di Adr. Willaert et di diversi autori novamente con nova giunta ristampati*, in Venezia appresso di Antonio Gardane, 1561, in-4°. On voit par ce titre qu'il y a eu une édition antérieure de ce recueil. 7° (bis). *Adriani Willaert Motecta quatuor, quinque, sex et septem vocum nunc primum in lucem edita. Lib. I et II. Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1561, in-4° obl. 8° *Dell' unico Adr. Vigliart hymni a quattro voci*, Venise, Gardane, 1550, in-4°. 9° *Musica nova di Adriano Willaert all' illustrissimo et eccellentissimo signor il signor Donno Alfonso d'Este, principe di Ferrara*. In Venetia, appresso di Antonio Gardane, 1559, in-4°. Ce recueil, dont François Viola a été l'éditeur, contient trente-trois motets et vingt-cinq madrigaux à quatre, cinq, six et sept voix. 10° *Di Adriano Willaert sacri et santi Salmi che si cantano a vespro et compietà, con li suoi hymni, responsori et Benedicamus, a un choro et a quattro voci; con la gionta di doi* (sic) *Magnificat. Venetia, appresso li figliuoli d'Antonio Gardano*, 1571, in-4° obl. 11° *Musica a tre voci di Adriano Vigliar* (sic), *Cipriano Rore, Archadelt, Jhan Gero et ulteri* (sic), *cioè Costantio Festa, Franciseo Pertinaro. Vincenzo Ferro, Giachet Berchem, Baldassaro Ferro, Vincenza Ruffo, Giovan Nasco, Olivier, Lupachino; Libro primo. Venetia, appresso Girolama Scotto*, 1566, in-4°. Le motet *Verbum bonum et suave*, à cinq voix, de Willaert, a été publié dans le quatrième livre de la collection de motets dits *de la Corona*, imprimé par Octave Petrucci, à Fossombrone, en 1519, in-4°.
On le trouve aussi dans le huitième livre de la collection de motets à quatre, cinq et six voix, imprimée à Paris, par Pierre Attaignant, 1534, in-4° oblong, gothique. Le septième livre de cette collection (Paris, 1533, in-4°) contient aussi le motet à cinq voix de Willaert *Ecce venict*; le huitième, les motets *Beata viscera* et *Hæc clara*, du même auteur; enfin, le onzième, le motet *Videns Dominus*. Quelques motets de Willaert ont été insérés dans la collection publiée par Salblinger à Augsbourg, en 1545, et son *Pater noster*, à quatre voix, se trouve dans le recueil intitulé *Fior de Motetti*, lib. I, Venise, 1539, in 4°. On trouve aussi des compositions de Willaert dans les recueils intitulés : 1° Finck (Henrici) *Schœne auserlesene Lieder, samunt andern neuen Liedern von der fürnehmsten dieser Kunstgesetzt, von 4 Stimmen. Nurnberg, Hier. Formschneider*, 1536, in-8° obl. 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum; Noribergae, arte Hieronymi Graphæi*, 1537, in-4° obl. 3° *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ, quas vulgo Modetas* (sic) *vocant a præstantissimis musicis compositæ, jam primum typis excusæ. Norimbergæ apud Joh. Petreium* 1538, petit in-4°. 4° *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonia quatuor et quinque vocum redactorum*. Ibid., 1538, in-4°. 5° *Cantiones quinque vocum selectissimæ a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ musici magistris editæ. Argentorati, per Petrum Schœffer*, 1539, in-4° obl. 6° *Motetti de la Simia*. Collection imprimée à Ferrare en 1539, par Jean de Bulgat, Henri de Campis et Antoine Hueber. On y trouve de beaux motets de Willaert et d'autres musiciens belges. 7° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum* etc., *a sex usque ad duas voces, Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540. On y trouve des motets et des chansons de Willaert. 8° *Verdelot tutti li Madrigali del primo e secondo libro a 4 voci, con la gionta di altri madrigali del medesimo autore. Aggiuntovi ancora altri Madrigali composti da Messer Adriano* etc. *Venetia, app. Ant. Gardane*, 1541. 9° *Motecta trium vocum a pluribus authoribus composita, quorum nomina sunt Jachetus, Morales hispanus, Constantius Festa, Adrianus Wilgliardus. Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1543, petit in-4° obl. 10° Le troisième livre de motets à quatre voix, et les deuxième et troisième livres à cinq voix, publiés à Lyon par Jacques Moderne, depuis 1532 jusqu'en 1539,

renferment des compositions de Willaert. 11° On trouve des chansons françaises de cet artiste, à quatre, cinq et six parties, dans les quatrième, cinquième et sixième livres de chansons de cette espèce publiés à Anvers, par Tylman Susato, depuis 1543 jusqu'en 1550. 12° Il y a aussi des chansons de Willaert dans le *Recueil des fleurs produites de la divine musique à trois parties par Clément non papa, Thomas Crequillon et autres excellents musiciens. Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an* 1569. Un volume manuscrit (du seizième siècle, n° 3), de la bibliothèque de Cambrai, contient la messe à quatre voix *Quæramus cum pastoribus*, de Willaert, et le beau manuscrit n° 124 de la même bibliothèque renferme deux autres messes (*Gaude barbara* et *Christus resurgens*), le motet *Da pacem Domine*, et deux chansons françaises sur le thème *Mon petit cuer n'est pas à moi*, tous à quatre voix, de la composition de Willaert. La collection d'ancienne musique en partition, connue sous le nom d'*Eler*, qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, contient deux motets à quatre voix, et vingt et une chansons françaises à cinq et à six voix, du même auteur.

**WILLARD** (N.-Auguste), capitaine dans l'armée anglaise de l'Inde, a vécu longtemps dans cette contrée asiatique. Il est auteur d'un livre intitulé *A Treatise on the Music of Hindustan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice* (Traité sur la musique de l'Indoustan, renfermant des remarques sur l'ancienne théorie et la pratique moderne). Calcutta, 1834, in-8° de 117 pages, avec une planche double pour les signes du rhythme. Cet ouvrage est superficiel.

**WILLENT** (Jean-Baptiste-Joseph), virtuose sur le basson et compositeur, est né à Douai, le 8 décembre 1809. A l'âge de onze ans il entra comme élève à l'académie de musique de cette ville, y apprit le solfége et se livra à l'étude du basson, sous la direction de Lecomte, professeur et directeur de cette académie. Ses progrès furent rapides, et les premiers prix des concours lui furent décernés pendant les cinq années qu'il passa dans cette école, ainsi que la médaille d'honneur qui lui fut accordée en 1825, comme prix d'excellence. Arrivé à Paris dans la même année, il entra au Conservatoire le 12 octobre, y devint élève de son compatriote Delcambre, et montra une si grande supériorité dans le concours de 1820, que le premier prix de basson lui fut décerné dans la même année. D'abord admis au cours d'harmonie et de composition de MM. Seuriot et Jelensperger, répétiteurs de Reicha, puis devenu élève de l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, pour le contrepoint et la fugue, il acquit ainsi des connaissances solides dans l'art d'écrire. En 1830, Cherubini l'admit dans la classe de composition de Berton, et le 1[er] mai 1833, ses études furent terminées. Appelé à Londres à l'âge de dix-huit ans pour tenir l'emploi de premier basson au théâtre du Roi, il entra ensuite à l'orchestre de l'Opéra italien de Paris, en la même qualité, et y resta pendant trois années, développant chaque jour, par l'étude et par ses relations avec le clarinettiste et bassoniste Berr, son talent qui était déjà au premier rang à cette époque. Appelé à New-York en 1834, il y épousa la fille du célèbre professeur de chant Bordogni, attachée au théâtre de cette ville en qualité de cantatrice. Pendant sept ans, tous deux ont parcouru l'Angleterre, la France, l'Amérique septentrionale, la plus grande partie de l'Italie, la Hollande et la Belgique. Partout ces deux artistes se sont fait entendre avec succès. Le plus beau son, une justesse parfaite d'intonation, un style élégant, une manière de chanter large et pure, enfin une grande précision dans l'exécution des traits rapides, telles sont les qualités qui constituaient le talent parfait de Willent. Après la mort de Borini, professeur de basson au Conservatoire de Bruxelles, et premier basson du théâtre de cette ville, Willent fut appelé pour le remplacer dans ces deux emplois. En 1848, il donna sa démission de professeur au Conservatoire de Bruxelles et entra comme professeur de basson au Conservatoire de Paris, où il succédait à Barizel, par arrêté du 5 décembre de la même année. Il mourut dans cette position le 11 mai 1852, à l'âge de quarante ans et quelques mois. Comme compositeur, Willent s'est fait remarquer par des mélodies gracieuses, du goût, une harmonie pure et l'instinct des effets de l'instrumentation. On a gravé de sa composition, à Paris : 1° Quatre fantaisies pour basson et orchestre ou piano. 2° Symphonie concertante pour clarinette et basson. 3° Duo pour hautbois et basson. 4° Méthode complète pour basson, Paris, Troupenas. Il a fait représenter au théâtre royal de Bruxelles, le 13 avril 1844, *le Moine*, opéra-comique en un acte.

**WILLICH** (Jodocus). Lipenius cite, sous ce nom (*in Biblioth. Philos.*, p. 978) un traité élémentaire de musique intitulé : *Introductio in artem musicam*, Wesel, 1613, in-8°.

**WILLING** (Jean-Louis), organiste à Nordhausen, né à Kühndorf, le 2 mai 1755, apprit les éléments de la musique dans l'école de Meiningen, puis devint élève de l'excellent organiste Remht, et acquit, sous sa direction, un talent très-estimable. Il mourut à Nordhausen dans les derniers jours de septembre 1805. On a gravé de sa composition : 1° Airs et chansons pour le clavecin, 1786. 2° Trois sonates pour clavecin et violon, 1787. 3° Trois *idem*, 1788. 4° Trois sonates faciles pour clavecin, Dresde, 1789. 5° Trois *idem*, 1790. 6° Premier et deuxième recueils de pièces pour le clavecin et le chant, Rinteln, 1791-1794. 7° Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 8, Brunswick, 1797. 8° Concerto pour violon et orchestre, op. 11, *ibid.* 9° Sonates pour violoncelle et basse, op. 9. 10° Six duos faciles pour 2 violons, op. 15, Dessau, Tuch, 1801. 11° Variations pour le piano sur l'air allemand : *Mein lieber Augustin*, op. 20.

**WILLMAN** (Samuel-David), organiste de la cathédrale de Berlin, fut nommé d'abord organiste de l'église neuve de cette ville, en 1780, et obtint, dix ans après, l'orgue de la cathédrale. Il est mort à Berlin le 23 février 1813. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour piano, flûte, violon et basse, Berlin, 1789. 2° Trois solos pour flûte avec accompagnement de basse, *ibid.*, 1796. 3° Six duos pour 2 flûtes, *ibid*, 1797. 4° 6 duos pour deux violons; Oranienbourg, Werkmeister, 1804. Willmann a laissé en manuscrit un oratorio à plusieurs voix et orchestre, qui fut exécuté à Berlin le 20 octobre 1803.

**WILLMERS** (Henri-Rodolphe), pianiste et compositeur, est né le 31 octobre 1821, à Berlin, suivant la notice de M. De Ledebur (1), ou à Copenhague, d'après le Lexique universel de musique de M. Edouard Bernsdorf (2). Dirigé dans ses études de piano par Hummel, il fit sous sa direction de rapides progrès à Weimar. En 1836, il alla étudier la composition chez Frédéric Schneider, maître de chapelle à Dessau, et passa deux années près de ce maître; puis il visita le nord de l'Allemagne, la Suède, la Norwége, et enfin retourna en Danemark. Dans un nouveau voyage qu'il a fait en Allemagne pendant l'année 1840, il s'est fait applaudir comme virtuose. Artiste laborieux, il a beaucoup écrit pour son instrument. Parmi ses compositions, qui sont au nombre d'environ 120 œuvres, on remarque une grande sonate pour piano et violon, op. 11, Hambourg, Schuberth; 6 études pour piano seul, op. 1, Leipsick, Hofmeister; plusieurs grandes fantaisies sur des thèmes d'opéras; des variations *idem*; des caprices; des polkas et des tarentelles; des pièces de genre, etc.

(1) *Tonkunstler Lexicon Berlin's*, p. 648.
(2) *Univers. Lexicon der Tonkunst*, t. III, p. 880.

**WILMS** (J.-W.), directeur de musique à Amsterdam, né en 1771, se fit remarquer dans sa jeunesse comme virtuose sur le piano et sur la flûte, et publia beaucoup de compositions instrumentales et vocales, parmi lesquelles on remarque : 1° Grande sonate pour piano, Amsterdam, 1793. 2° Concertos pour piano et orchestre, op. 3, Berlin, 1799; op. 11, Leipsick, Kühnel. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 24, *ibid.* 4° Symphonie à grand orchestre, op. 9, *ibid.* 5° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 25, *ibid.* 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 4 et 6, *ibid.* 7° Sonate pour piano et violon, op. 11.

**WILPHLINGSEDER** (Ambroise), *cantor* à l'église Saint-Sebald de Nuremberg, né à Braunau, en Bavière, dans la première moitié du seizième siècle, est vraisemblablement le même que Walther appelle *Wilflings*, dans son Lexique de musique. Il mourut à Nuremberg, le 31 décembre 1563. On a de lui un traité des éléments de la musique, intitulé : *Erotemata Musices practicæ continentia præcipuas ejus artis præceptiones*, Norimbergæ, 1563, in-8°. Une deuxième édition de ce bon ouvrage a été publiée à Nuremberg, en 1583, in-12. Dans la même année, parut une traduction allemande de ce livre, sous ce titre : *Teutsche Musica, der Jugend zu gut gestellt* (Musique allemande, à l'usage de la jeunesse), Nuremberg, in-8° de sept feuilles. D'autres éditions de cette traduction ont été publiées en 1572, en 1574, en 1585 et en 1589, in-8°, toutes à Nuremberg.

**WILSING** (Daniel-Frédéric-Édouard), professeur de musique et compositeur, à Berlin, né le 21 octobre 1809, à Hœrde, près de Dortmund (Westphalie), reçut de son père, prédicateur en ce lieu, sa première éducation littéraire. Plus tard, il fréquenta le gymnase de Dortmund, puis il entra au séminaire de Soest, où il continua l'étude de la musique, pour laquelle il avait montré d'heureuses dispositions dès son enfance. Sorti du séminaire en 1829, il obtint la place d'organiste à l'église évangélique de Wesel. En 1834, il abandonna cette position et alla se fixer à Berlin. On a de cet artiste un *De profundis* à seize voix en quatre chœurs avec orchestre, dédié au roi de Prusse Frédéric-Guillame IV, publié en grande partition chez Schlesinger, à Berlin, en 1851; ou-

vrage remarquable, qui fait le plus grand bonneur à son auteur. Le roi lui a accordé la grande médaille d'or en récompense de ce beau travail. M. Wilsing a publié aussi trois grandes sonates pour le piano, op. 1, Berlin, Bock ; Caprice pour le même instrument, op. 7, *ibid.;* Fantaisie à quatre mains, en *fa* dièse mineur, op. 10, *ibid.*, et plusieurs cahiers de *Lieder.*

**WILSON** (JEAN), né à Feversham, dans le comté de Kent, en 1597, fut un des meilleurs joueurs de luth de son temps. Attaché d'abord à la chapelle du roi d'Angleterre, il fut admis ensuite dans sa musique particulière. En 1644, il obtint le grade de docteur en musique à l'Université d'Oxford, et la chaire de professeur de musique lui fut confiée au collége de Baliol, en 1656. Après la restauration, Charles II lui rendit ses emplois dans la chapelle et dans sa musique de chambre. Wilson mourut à Londres en 1673, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. On a publié de sa composition : 1° *Psalterium Carolinum, inverses, etc., set to Musik for three voices and an organ or theorbo* (Psautier de Charles Ier, ou dévotions de Sa Majesté sacrée dans sa prison et dans ses souffrances, mises en vers et en musique à trois voix et orgue ou théorbe), Londres, 1657. 2° Airs et ballades à voix seule ou à trois voix, Oxford, 1660. 3° Airs à voix seule avec accompagnement de théorbe ou basse de viole, imprimés dans une collection intitulée : *Select airs and dialogues*, Londres, 1653. 4° *Divine services and anthems* (Services divins et antiennes), Oxford, 1663. Toutes ces productions sont assez mal écrites et de peu de valeur.

**WILSON** (MARMADUKE-CHARLES), né à Londres en 1796, a eu pour premier maître de musique Guillaume Beale. A l'âge de neuf ans, il se fit entendre au concert de Hannover-Square, et obtint des applaudissements unanimes. Samuel Wesley, présent à cette séance, fut si satisfait de l'exécution du jeune virtuose, qu'il offrit d'achever son éducation musicale, proposition qui fut acceptée avec reconnaissance. Pendant que Wilson fut placé sous la direction de ce maître, il joua plusieurs fois en public, et toujours avec succès. Depuis 1815 il s'est livré à la composition et à l'enseignement. Parmi ses productions, qui ont été publiées chez Clementi, on remarque : 1° Rondeau pour piano seul. 2° Duo pour harpe et piano, op. 2. 3° Sonate pour piano seul, op. 6. 4° Beaucoup de ballades et de chansons anglaises.

**WINCKLER** (THÉOPHILE-FRÉDÉRIC), ancien employé au cabinet des antiquités de la Bibliothèque royale de Paris, né à Strasbourg, en 1771, mourut subitement, le 26 février 1807. Il fut un des rédacteurs du *Magasin encyclopédique*, et y fit insérer une *Notice biographique sur Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart*, dont il a été tiré des exemplaires séparés, Paris, 1801, in-8°.

**WINKEL** (DIEDERICH ou THIERRY-NICOLAS), mécanicien de génie, né en Hollande vers 1780, et fixé à Amsterdam, se livra d'abord à la construction de machines pour le tissage des étoffes. Plus tard il appliqua ses talents à la construction des orgues mécaniques et d'autres instruments. Un autre facteur d'instruments, nommé Leib, avait entrepris de perfectionner ces orgues; mais sa mort prématurée ne lui avait pas permis de réaliser toutes ses vues : Winkel atteignit le but qu'il s'était proposé, et parvint à donner à ces instruments un effet très-satisfaisant pour les oreilles les plus délicates. De là vient que lorsque Maelzel arriva à Amsterdam en 1815 avec son *Panharmonicon*, cette ingénieuse machine, bien que très-remarquable par l'imitation de certains instruments et par son harmonie générale, ne produisit pas autant d'effet qu'à Paris et dans d'autres grandes villes. Winkel communiqua alors à Maelzel l'invention qu'il venait de faire du métronome, que celui-ci s'est attribué et qui est connu sous son nom. Le n° 25 de la *Gazette musicale* de Leipsick (année 1817) ayant donné une analyse du métronome comme d'une découverte de Maelzel, Winkel réclama la priorité d'invention dans les journaux, et accusa de plagiat le mécanicien de Vienne. L'affaire avait trop d'éclat pour que Maelzel pût garder le silence : il se rendit à Amsterdam, et il fut convenu entre les adversaires qu'ils s'en rapporteraient à la conclusion d'arbitres. Les juges furent choisis parmi les membres de la classe des sciences et de celle des beaux-arts de l'Institut du royaume des Pays-Bas. M. Devoss Willems, qui fut un nombre des arbitres, m'a écrit à ce sujet en 1833 une longue lettre, dans laquelle il expose toute l'affaire. Le résultat de l'interrogatoire des parties, des témoins, et de la production des pièces authentiques, fut qu'à Winkel appartenait l'invention de tout le mécanisme, particulièrement le trait de génie du déplacement du centre de gravité sur un court balancier, par lequel le long pendule libre est avantageusement remplacé, ainsi que l'échappement qui donne le sentiment de chaque vibration, quel que soit le mouvement. La part

de Maelzel consistait dans la détermination des degrés de l'échelle des mouvements appliqués aux divers degrés de vitesse de la machine. Toutefois la décision des arbitres n'empêcha pas Maelzel de recueillir tous les bénéfices de l'invention, et de vendre des milliers de métronomes dans toute l'Europe, ainsi qu'en Amérique, tandis que le pauvre Winkel n'obtint aucun dédommagement pour son travail. Mais déjà il était préoccupé d'une invention beaucoup plus extraordinaire, dont il espérait d'heureux résultats, et qui n'en eut pas d'autre que l'illustration de son nom. Il avait trouvé autrefois un moyen de produire dans les étoffes des dessins variés à l'infini dans les détails, sans s'écarter d'une certaine régularité dans l'ensemble. L'idée lui vint un jour d'appliquer ce procédé à un instrument de musique, et dans l'année 1821 il réalisa cette pensée audacieuse dans l'orgue auquel il donna le nom de *Componium*. Cet instrument merveilleux a été entendu à Paris dans le pavillon de la rue de l'Echiquier. L'orgue en lui-même était excellent, et Winkel y avait réuni tous les effets de ses anciens instruments à cylindres du genre du *Panharmonicon* de Maelzel (V. Maelzel); mais ce qui en faisait un objet digne d'admiration pour les connaisseurs, c'est que le *Componium* était doué de la faculté d'improviser des variations toujours nouvelles, d'un effet souvent très-heureux et toujours correct, sur un thème donné. Il suffisait de noter sur des cylindres divisés par tranches, le thème et quelques variations convenablement disposées d'après un système analogue à ceux que Kirnberger, Mozart, Fiedler, Calegari et d'autres ont imaginés pour composer de la musique par des jeux de dez, de cartes, de domino, etc. On mettait en mouvement un mécanisme d'une conception complétement nouvelle qui faisait agir les cylindres et les registres d'une manière si imprévue et avec des combinaisons si multipliées, que Biot et Catel, membres de l'Institut de France, admis à examiner l'instrument sous le sceau du secret, firent un rapport dans lequel il est dit que des milliers d'années pourraient se passer sans que la même variation se produisît exactement. Un des morceaux sur lesquels le *Componium* s'exerçait chaque jour était *la Marche d'Alexandre* avec les variations de Moschelés; mais de ces variations il ne restait que quelques traits brillants qui se combinaient avec une si prodigieuse variété non-seulement dans la musique en elle-même, mais dans les alliances imprévues de sonorité, qu'il semblait toujours qu'on entendait des choses nouvelles.

Quelque merveilleux que fût cet instrument, dit M. Hamel (1), il n'excita l'admiration que d'un petit nombre de mécaniciens, qui ne purent en découvrir le mystère. La rétribution qu'on payait pour l'entendre fut loin d'égaler la dépense qui avait été faite pour sa construction. Les personnes qui avaient aidé Winkel de leurs deniers dans l'espoir d'en tirer profit, voulurent être remboursées de leurs avances, et firent saisir le *Componium* pour le mettre en vente; mais on ne trouva pas d'acheteur qui voulût accepter les conditions des avides créanciers. L'instrument fut démonté et jeté, dans un pavillon près de la barrière du Trône, où il resta pendant plusieurs années exposé à la poussière et à l'humidité. Les cylindres disjoints et pourris par le bout qui touchait le sol, les tuyaux décollés, l'admirable mécanisme d'horlogerie entièrement oxydé, ne présentaient plus qu'un amas de débris, lorsqu'un amateur (M. Mathieu) acheta l'instrument en cet état de destruction pour la somme de 2,000 francs, et fit des dépenses considérables pour le rétablir et même pour l'augmenter. On assure que le *Componium* est maintenant rendu à sa beauté primitive. Malheureusement, le chagrin qu'avait éprouvé l'inventeur, déçu de toutes ses espérances, abrégea ses jours. Winkel mourut à Amsterdam le 28 septembre 1820, oublié comme s'il n'eût été qu'un homme ordinaire.

**WINKEL** (Thérèse-Emilie-Henriette DE), virtuose sur la harpe, et professeur de cet instrument, à Dresde, est née à Weissenfels le 20 décembre 1784. Elle a fait insérer dans le 30ᵉ volume de la *Gazette musicale* de Leipsick (p. 65-71) des observations sur la harpe à double mouvement. Madame de Winkel est auteur de trois sonates pour harpe et violon; Dresde, Arnold. Elle vivait encore à Dresde en 1850, lorsque j'ai visité cette ville pour la seconde fois.

**WINKELMEYER** (C.), professeur de musique à Manheim, est auteur d'un manuel des principes de musique, d'après les méthodes de Natorp et de Nægeli, intitulé : *Neuer Katechismus über den Unterricht im Gesænge*, etc., Manheim, Lœffler, 1821, in-8ᵒ de 51 pages. On a aussi de cet artiste : *Sérénade pour deux cors, deux trompettes et trombone*, Mayence, Schott; Rondo pour piano et violon, op. 4, Offenbach, André, et des danses pour le piano.

(1) *Manuel du Facteur d'orgues*, t. III.

**WINKHLER** (Charles-Ange DE), virtuose sur le piano, professeur de cet instrument et compositeur, naquit en Hongrie, dans les premières années du dix-neuvième siècle, et vécut à Pesth, où il est mort le 15 décembre 1845. Le nombre de ses productions est considérable, et la plupart se distinguent par un sentiment élevé de l'art. Les plus importantes de ces productions sont celles-ci : 1° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 44, Vienne, Haslinger. 2° Variations brillantes pour piano et orchestre, op. 19, Vienne, Leidesdorf; op. 23, Vienne, Mechetti; op. 30, Vienne, Leidesdorf; op. 45, Vienne, Diabelli. 3° Grand rondeau polonais pour piano et orchestre, op. 41, Pesth, Grimm. 4° Quelques morceaux pour piano à quatre mains. 5° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3, Vienne, Haslinger. 6° Grand trio pour piano, flûte et alto, op. 15. Vienne, Mechetti. 7° Rondeaux brillants pour piano avec accompagnement de quatuor, op. 12, *ibid.*; op. 17, Pesth, Hartleben. 8° Variations *idem*, sur la marche d'*Otello*, Vienne, Mechetti. 9° Grande sonate pour piano et violoncelle, *ibid.* 10° Sonate pour piano à quatre mains, op. 22, Pesth, Lichtl. 11° Beaucoup de rondeaux et de variations pour piano seul.

**WINKLER** (Jean-Henri), professeur de philosophie et de physique à Leipsick, mourut dans cette ville le 18 mai 1770. Il est auteur d'une dissertation intitulée : *Tentamen circa soni celeritatem per aerem atmosphericum*, Leipsick, 1763, in-4°. On a aussi de ce savant une dissertation intitulée : *De rationе audiendi per dentes. Lipsiæ*, 1758, in-4°.

**WINNEBERGER** (Paul-Antoine), compositeur et violoncelliste du théâtre français de Hambourg, naquit à Morgentheim, en 1758, et mourut le 8 février 1821. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Offenbach, André, 1800. 2° Concertos pour violoncelle et orchestre, numéros 1 et 2, Mayence, Schott. 3° Trois sonates pour piano, flûte et violoncelle, op. 7, Hambourg, Bœhme. 4° Sonates faciles pour piano à quatre mains, en quatre suites, Hambourg, Cranz. 5° Exercices et pièces faciles pour le piano, *ibid.* 6° Variations pour le même instrument, *ibid.*

**WINNIGSTETEN** (Élie), facteur d'orgues du seizième siècle, a construit à Halberstadt un instrument de vingt-sept registres, dont on trouve la disposition dans le livre de Prætorius intitulé : *Syntagma musicum* (t. II, p. 181).

**WINSLOW** (Jacques-Chrétien), anatomiste, né le 2 avril 1669 à Odensée dans l'île de Fionie, en Danemark, fit ses études dans sa patrie, puis voyagea en Allemagne, en Hollande, et vécut longtemps à Paris, où il fit abjuration de la religion protestante entre les mains de Bossuet, le 8 octobre 1699. Il y publia, en 1732, son grand traité d'anatomie, sous le titre d'*Exposition anatomique du corps humain*. Vers 1740 il se retira à Copenhague, et y mourut en 1760, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Parmi ses nombreuses dissertations, on remarque celle qui a pour titre : *Dissertatio quid musica in affectus valeat*, Haffniæ, 1742, in-4°.

**WINTER** (Jean-Adam), directeur du chœur au couvent de Saint-Jean-Baptiste à Volsbaven, en Bavière, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié plusieurs œuvres de musique d'église, dont un seul est connu des biographes; il a pour titre : *Musikalisches Blumen-Cranzlein, 12 geistliche deutsche Arien von einer Singstimme nebst verschiedenen Instrumenten* (Petite couronne de fleurs musicales, ou douze motets allemands à voix seule et divers instruments, op. 3), Augsbourg, 1710.

**WINTER** (Joachim-Chrétien), né à Helmstædt, le 3 mars 1718, fut *cantor* et directeur de musique à Hanovre, après avoir rempli les mêmes fonctions à Celle. Auteur de plusieurs cantates spirituelles qui sont demeurées en manuscrit, il s'est fait connaître aussi comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Dissertatio epistolica de musices peritia theologo nequs dedecora neque inutili*, Celle, 1749. 2° *Dissertatio epistolica de eo quod sibi invicem debent musica, poetica et rhetorica, artes jucundissimæ*, Hannoveræ, 1764, in-4° de douze pages. 3° *De cura principum et magistratuum piorum instuendo et conservando cantu ecclesiastico, eodemqua tam plane quam artificioso*, Hannoveræ, 1772, in-4° de trois feuilles et demie. 4° Dissertation sur sainte Cécile (Dans le Magasin de Hanovre, du 30 juin 1786, numéro 52).

**WINTER** (Pierre DE), compositeur fécond, maître de chapelle du roi de Bavière, naquit à Manheim, en 1754. Après avoir fait quelques études au gymnase de cette ville, il fut saisi d'un goût si vif pour la musique, qu'il abandonna tout pour se livrer en liberté à la culture de cet art. Dès l'âge de onze ans il était

déjà assez habile violoniste pour que le prince Palatin l'admit dans sa chapelle. Quelques années après, il devint élève de Vogler, et apprit sous sa direction l'harmonie et le contrepoint. Ses premières productions furent des ballets, des concertos pour le violon, et d'autres morceaux de musique instrumentale, où l'on remarquait du talent; mais il fut moins heureux dans ses premiers essais pour l'Opéra. En 1776, il avait été nommé directeur de l'orchestre du théâtre de la cour. La cour électorale du Palatinat ayant été transférée à Munich, en 1778, Winter y suivit le prince avec toute la chapelle. Ce fut là qu'il écrivit ses premiers opéras italiens *Armida*, *Cora e Alonzo*, *Leonordo e Blandine*, et qu'il fit représenter, en 1780, son premier opéra allemand *Hélène et Pâris*, où se trouvait un air accompagné de plusieurs instruments obligés, qui eut un brillant succès. Moins heureux, son *Bellérophon* n'eut que deux représentations. Tous ces ouvrages étaient faibles de mélodie, et l'on n'y remarquait pas le génie dramatique. En 1783, Winter fit un voyage à Vienne pour y faire exécuter quelques-uns de ses grands ouvrages, tels que les cantates de *Henri IV*, *la Mort d'Hector* et *Inès de Castro*; il y fut présenté à Salieri, qui consentit à examiner les partitions de ces ouvrages, et qui lui en fit remarquer les défauts sous les rapports du style vocal, de l'expression dramatique, et de l'absence de simplicité dans l'instrumentation. Les conseils de cet homme habile ne furent pas perdus pour Winter, car dès lors il étudia l'art du chant, et adopta une manière plus large et plus convenable pour l'effet de la scène. De retour à Munich, il y écrivit un beau psaume latin à plusieurs voix avec orchestre, qui lui fit obtenir sa nomination de maître de la chapelle électorale en 1788, après le départ de l'abbé Vogler. Il fut chargé, à la même époque, de la composition de *Circé*, grand opéra qui ne fut cependant pas représenté, par des motifs qui ne sont pas connus.

Après avoir mis en musique, pour le théâtre particulier du comte de Seefeld, l'intermède de Gœthe *Jery et Bately*, ainsi que *Timoteo*, grande cantate italienne, Winter partit pour l'Italie, en 1791. A Naples, il écrivit *l'Antigone*; à Venise, *I Frotelli rivali*, et *Il Sacrifizio di Creta*. De retour à Munich, il y composa la *Psyché*, et *la Tempête*, de Shakespeare. Dès ce moment la réputation de Winter s'étendit dans toute l'Europe, et les administrations de plusieurs grands théâtres voulurent avoir de ses ouvrages. Appelé de nouveau à Vienne, en 1794, il y composa *le Labyrinthe*, qui eut un succès de vogue, et *Das unterbrochene Opferfest* (Le Sacrifice interrompu), devenu célèbre en Allemagne. De Vienne, Winter alla à Prague composer *Ogus, ou le Triomphe du beau sexe*. Après plusieurs années d'absence, il retourna à Munich, et y fit représenter, en 1798, *Marie de Montalban*, considérée à juste titre comme une de ses plus belles productions. Arrivé à Paris au commencement de 1802, il obtint, non sans peine, de l'administration de l'Opéra le poëme de *Tamerlan*, grand ouvrage en trois actes, dont il composa la musique, et qui fut représenté sans succès dans la même année. En 1803, il se rendit à Londres : son séjour dans cette ville se prolongea jusqu'en 1805, et pendant ce temps il composa et fit représenter au théâtre du Roi *Calypso*, *Proserpina*, *Zaira*, et les grands ballets de l'*Éducation d'Achille*, de *Vologèse* et d'*Orphée*, dont la musique a été l'objet de beaucoup d'éloges.

En s'éloignant de Londres, en 1805, Winter retourna à Munich, et y ouvrit une école de chant dans laquelle il forma quelques élèves distingués, entre autres Mlle Sigl, connue plus tard sous le nom de Mme Vespermann. Appelé à Paris en 1806, pour y faire représenter l'opéra de *Castor*, qu'on lui avait demandé précédemment, et qui n'était que la traduction d'un opéra italien représenté à Londres, il ne fut pas plus heureux dans cet ouvrage que dans le *Tamerlan*, et l'on considéra sa musique comme inférieure non-seulement à celle de Rameau, mais même à celle que Candeille avait écrite sur le même poëme. La chute de cet ouvrage parut avoir découragé Winter, car il n'écrivit plus que pour la chapelle du roi de Bavière pendant plusieurs années. A l'occasion de la fête de la Victoire, il fit exécuter à Munich, en 1814, une grande symphonie militaire, intitulée *le Combat*. C'est dans la même année qu'il célébra le cinquantième anniversaire de son entrée au service de la cour: le roi de Bavière lui accorda à cette occasion la décoration de l'ordre du Mérite.

Dix années s'étaient écoulées depuis que Winter avait cessé d'écrire pour le théâtre, lorsqu'il entreprit, en 1816, un voyage en Italie avec son élève Madame Sigl-Vespermann. Arrivé à Milan, il y écrivit *Il Maometo*, opéra sérieux qui fut bien accueilli du public. En 1817, et dans l'année suivante, il donna dans la même ville *I due Valdomiri*, qui fut moins heureux. Cette pièce fut suivie d'*Etelinda*, représentée aussi au théâtre de *la Scala*; puis

Winter alla à Gênes pour y faire jouer *Le Bouffe et le Tailleur*, qui fut aussi joué à Munich, après son retour, en 1820. Cet ouvrage fut le dernier effort de son talent. Quelque temps après, Winter, atteint d'une maladie de langueur, dépérit insensiblement : elle le conduisit au tombeau le 17 octobre 1825.

Winter ne fut point un compositeur de génie; les formes de sa musique étaient dépourvues de nouveauté : elles ont même plus vieilli que celles des autres compositeurs de son temps; mais il avait le sentiment de la scène, et l'on remarque dans ses ouvrages un certain caractère de grandeur et de simplicité qui révèlent un talent distingué. Il travaillait avec beaucoup de rapidité et a produit un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels on a distingué particulièrement, ***le Labyrinthe, le Sacrifice interrompu*** et ***Marie de Montalban***, qui ont été longtemps au répertoire de tous les théâtres de l'Allemagne. Voici la liste de ses productions : I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° Vingt-deux messes solennelles à 4 voix et orchestre, et une à 2 chœurs. 2° Deux messes pastorales, *idem*. 3° Messe en contrepoint à quatre voix. 4° Deux *Requiem* à quatre voix et orchestre ou orgue. 5° Vingt *Gloria*, idem. 6° Dix-sept *Credo*, idem. 7° Dix-sept *Sanctus* et *Agnus Dei*, idem. 8° Vingt-deux offertoires, *idem*. 9° Vingt-quatre graduels. 10° Neuf psaumes pour vêpres. 11° Un *Magnificat*. 12° Quinze hymnes pour toute l'année. 13° Deux *Salve Regina*. 14° Un *Ave Maria*. 15° Un *Alma Redemptoris*. 16° Deux *Veni Sancte Spiritus*. 17° Sept *Tantum ergo*. 18° Trois *Te Deum*, 19° Trois *Stabat mater*. 20° Une litanie. 21° Trois *Responsoria* pour la semaine sainte. Toute cette musique est en manuscrit dans la bibliothèque de la chapelle du roi de Bavière; on n'en a publié qu'un des *Requiem*, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Winter a écrit aussi pour le service de l'église réformée : 22° Sept cantates spirituelles, 23° *Stabat mater* allemand à quatre voix et orchestre, gravé en partition, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 24° *Jésus mourant*, oratorio. 25° Vingt-quatre chorals à quatre voix. II. OPÉRAS. 26° *Armida*. 27° *Cora e Alonzo*. 28° *Leonardo e Blandine*. 29° *Hélène et Paris*, opéra allemand en trois actes, 1780. 30° *Bellérophon*, idem, 1782. 31° *Der Bettelstudent* (Le pauvre étudiant), opérette. 32° *Das Hirtenmædchen* (La jeune bergère), idem. 33° *Scherz, List und Rache* (Badinage, finesse et vengeance), *idem*. 34° *Circé*, grand opéra, à Munich, 1788. 35° *Jery et Bately*, intermède, 1790. 36° *Catone in Utica*, à Venise, en 1791. 37° *Antigone*, à Naples, pour la fête du roi, 1791. 38° *Il Sacrifizio di Creta*, à Venise, en 1792. 39° *I Fratelli rivali*, ibid., 1792. La partition pour piano de cet opéra a été gravée à Bonn, chez Simrock. 40° *Psyché*, grand opéra, à Munich, 1793. 41° *Der Sturm* (La Tempête), *ibid*. Cet ouvrage a été gravé en extrait pour le piano à Augsbourg, chez Gombart. 42° Le deuxième acte des *Ruines de Babylone*, suite de *la Flûte enchantée*, à Vienne, 1797. Le premier acte de cet ouvrage avait été composé par Gellus. 43° *Le Labyrinthe*, opéra en un acte, *ibid.*, 1794. Ce joli opéra a été gravé en partition pour le piano, à Bonn, chez Simrock, et à Offenbach, chez André. 44° *Das unterbrochene Opferfest* (Le Sacrifice interrompu), *ibid.*, 1795, chef-d'œuvre de Winter, dont on a gravé l'ouverture et les scènes principales à grand orchestre, et dont la partition pour piano a été publiée à Leipsick, à Brunswick, à Offenbach, à Bonn, à Heilbronn et à Berlin. 45° *Ogus ou le Triomphe du beau sexe*, à Prague, en 1795, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 46° *Die Sommerbelustigungen* (Les Amusements de l'été), ballet, à Berlin, 1795. 47° *Die Thomasnacht* (La nuit de Saint-Thomas), opéra en deux actes, à Bayreuth, 1795. 48° *I due Vedovi*, opéra bouffe, à Vienne, 1796. 48° (bis) *Ariana*, grand opéra. 49° *Elisa*, à Vienne, 1797. 50° *Marie de Montalban*, à Munich, 1798, gravé en partition pour le piano. 51° *Tamerlan* grand opéra, à Paris, 1802, gravé en grande partition chez Naderman. 52° *Calypso*, à Londres, 1803, en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 53° *Castor et Polux*, en italien, à Londres, 1803; en français, à Paris. 54° *Proserpina*, grand opéra, à Londres, 1804. 55° *Zaira*, ibid., 1805. 56° *L'Éducation d'Achille*, grand ballet, *ibid.*, 57° *Vologese*, idem., ibid. 58° *Orphée*, grand ballet avec des chœurs, *ibid*. 59° *Frauenbunt* (Le Lien des femmes), à Munich, 1805. 59° (bis) *Colman*, grand opéra, à Munich, 1809. 59° (ter) *Die Blinden* (Les Aveugles), *ibid.*, 1810, joli ouvrage. 60° *Il Maometto*, grand opéra, représenté à Milan, 1817. 61° *I due Valdomiri*, ibid., 1817. 62° *Etelinda*, 1818. 63° *Le Bouffe et le Tailleur*, à Gênes, 1819, à Munich, en 1820. III. CANTATES ET CHANTS. 64° *Pimmaglione*, cantate. 65° *Piramo e Tisbe*, idem. 66° *Didon abandonnée* (en allemand), *idem.*, 67° *Hector* (en allemand), *idem*. 68° *Inès de Castro*, idem. 69° *Henri IV* (en allemand), *idem*. 70° *Bayerische Lustbarkeit* (Réjouis-

sance de la Bavière), *idem*. 71° *Der franz. Lustgarten* (Le Jardin de plaisance français), *idem*. 72° *Les Noces de Figaro* (en allemand) *idem*, 73° *Andromaque*, idem. 74° *Progné et Philomèle*, idem., 75° *Timothée ou la puissance de la musique*, grande cantate d'après le poëme de Dryden, gravée en partition à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Toutes ces cantates sont avec orchestre. 76° *Elysium* (L'Élysée), de Schiller, à quatre voix avec piano, *ibid.* 77° *Ode à l'amitié*, de Schiller, à quatre voix et piano, *ibid.*, 78° *Le Triomphe de l'Amour*, de Schiller, *idem.*, *ibid.* 79° *La Musique*, à quatre voix et piano, *ibid.* 80° *Le Cor*, idem, ibid. 81° Chants à quatre voix pour les troupes bavaroises, Munich, Falter. 82° Neuf recueils de chants, chansons, petites cantates et romances à voix seule avec piano, Munich, Augsbourg, Leipsick et Bonn. IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 83° *Le Combat*, grande symphonie avec chœur, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 84° Trois symphonies à grand orchestre op. 1, Offenbach, André. 85° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 86° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 87° Ouvertures à grand orchestre du *Bouffe et le Tailleur*, Mayence, Schott ; de *Calypso*, de *Castor et Pollux*, de *Colman*, de *Mahomet*, de *Proserpine*, du *Jugement de Solomon*, de *Zoïre*, et ouverture séparée, op. 24, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel ; de *I Fratelli rivali*, d'*Hélène et Pâris*, du *Labyrinthe*, de *Marie de Montalban*, du *Sacrifice interrompu* et de *Tamerlan*, à Offenbach, chez André. 88° Symphonie concertante pour violon, clarinette, basson et cor avec orchestre, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 89° Concertante pour violon, alto, hautbois, clarinette, basson et violoncelle avec orchestre, op. 20, *ibid.* 90° Symphonie concertante pour deux violons (en *mi* mineur), Offenbach, André. 91° Ottetto pour violon, alto, violoncelle, clarinette, basson et deux cors, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 92° Sestetto pour deux violons, deux cors, alto et basse, op. 9, *ibid.* 93° Settetto pour deux violons, deux cors, clarinette, alto et basse, op. 10, *ibid.* 94° Settetto pour deux violons, alto, basse, hautbois et deux cors, Paris, Naderman. 95° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, *ibid.* 96° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, *ibid.* 97° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 98° Concerto pour clarinette (en *mi* bémol), Paris, Sieber. 99° Concertino pour basson, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 100° Plusieurs concertos pour violon, hautbois et autres instruments, en manuscrit.

Winter s'est fait connaître aussi comme écrivain didactique par une bonne méthode de chant devenue classique : cet ouvrage a pour titre: *Vollstændige Singschule* (Méthode complète de chant), divisée en trois parties, Mayence, Schott.

**WINTERBURGER** (JEAN), le plus ancien imprimeur de Vienne, naquit vers le milieu du quinzième siècle, à Winterburg, dont il prit le nom. Il établit dans la capitale d'Autriche une imprimerie dont il grava lui-même les caractères. Les premiers ouvrages sortis de ses presses sont de 1490 environ. C'est lui qui a imprimé la première édition du petit traité de musique de Simon de Quercu, intitulé : *Opusculum musices*, etc. (*voy.* de Quercu). On lui doit aussi un très-bel antiphonaire intitulé : *Antiphonarius ad rectum consuetumque cantandi ritum*; Vienne, 1519, in-fol. C'est le dernier ouvrage imprimé par lui.

**WINTERFELD** (CHARLES-GEORGES-AUGUSTE **VIVIGENS DE**), descendant du lieutenant général de ce nom qui s'illustra sous le règne de Frédéric II, roi de Prusse, est né à Berlin le 28 janvier 1784. Ses premières études se firent à l'école de Hartung; il les continua au *Grau Kloster* (Cloître vert) de Berlin, et alla suivre les cours de droit à l'université de Halle, en 1803. En 1806 il reçut sa nomination de juge instructeur du tribunal civil de Berlin, et en 1811, il fut nommé assesseur du conseil d'État. Les premières leçons de musique lui furent données, dans sa jeunesse, par un professeur de musique nommé Schaaf. En 1809, il entra dans l'Académie de chant dirigée par Zelter : il en fut membre jusqu'en 1816, époque où il fut envoyé à Breslau en qualité de conseiller du tribunal supérieur (cour d'appel) de la Silésie. Après en avoir rempli les fonctions pendant vingt ans, il fut nommé conseiller honoraire le 2 juin 1836 et retourna à Berlin, où il eut une place de conseiller de la cour supérieure. Pensionné en 1847, il mourut d'apoplexie le 2 février 1852. Amateur passionné de musique, de Winterfeld était allé recueillir des documents pour l'histoire de cet art en Italie, dans l'année 1812, et y avait fait un long séjour. A Breslau, il s'occupa beaucoup de littérature musicale et de musique ancienne. Sa réputation de grand connaisseur dans cet art le fit nommer, en 1818, directeur des Instituts musicaux réunis de la Silésie. Dans l'année suivante, il fonda, avec Raumer, Van der Hagen et Mosewius, une société pour l'exécution de la musique d'église.

M. de Winterfeld a écrit sur l'histoire de cet art en homme instruit et avec beaucoup d'érudition; malheureusement il a rendu la lecture de ses ouvrages fatigante par les détails prolixes dans lesquels il s'égare souvent. On a de lui : 1° *Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst* (Jean Pierluigi de Palestrina. Ses œuvres et leur importance pour l'histoire de la musique), Breslau, 1832, in-8° de 68 pages. Cet ouvrage renferme des remarques sur le livre de Baini (*voy.* ce nom) concernant le même compositeur, et offre des faits et des aperçus qui ne sont pas sans intérêt. 2° *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, etc. (Jean Gabrieli et son époque, etc.); Berlin, 1834, 2 volumes de texte in-4°, et un volume de planches de musique in-fol. Cet ouvrage, rempli de recherches curieuses, a pour objet l'histoire de la musique dans l'école de Venise, depuis les temps anciens jusqu'à l'époque de Jean Gabrieli et de ses disciples. On y trouve particulièrement de bons renseignements sur Adrien Willaert et ses élèves; mais la théorie de M. de Winterfeld concernant l'ancienne tonalité et l'introduction de la modulation dans la musique est remplie d'erreurs; les excursions qu'il fait incessamment hors de son sujet rendent la lecture du livre pénible, et nuisent à ce qu'il renferme d'utile. 3° *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhæltniss zur Kunst des Tonsætzes* (Le Chant de l'Église évangélique et sa relation avec l'art de la composition); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1843-1847, 3 volumes in-4°; ouvrage capital concernant la culture du chant choral et de la musique religieuse en Allemagne pendant les seizième et dix-septième siècles, avec un grand nombre de morceaux des plus célèbres musiciens allemands de ces anciens temps, en partition. 4° *Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder* (Chants spirituels du docteur Martin Luther); *ibid.*, 1840, gr. in-4°. 5° *Ueber Carl-Christ-Fried. Fasch's geistliche Gesangwerke* (Sur les OEuvres de musique religieuse de Charles-Chrétien-Frédéric Fasch) comme préface des œuvres de ce compositeur; Berlin, Trautwein, 1839, in-4°. 6° *Zur Geschichte der heiligen Tonkunst* (Pour l'histoire de la musique religieuse); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1850. M. de Winterfeld, qui avait réuni une collection précieuse d'ancienne musique et de livres rares de littérature musicale, a laissé, en mourant, à la Bibliothèque royale de Berlin 103 volumes de musique du seizième siècle en partition. Le reste de sa bibliothèque, dont le catalogue forme 785 numéros, a été vendu à l'encan le 15 juin 1857 et jours suivants.

**WITHERSPOON** (Jean), théologien écossais, né à Yester près d'Édimbourg, fit ses études à l'université de cette ville, et fut mêlé aux querelles religieuses de son pays, dans lesquelles il se distingua par ses talents. Il mourut à Prince-Town, dans l'Amérique du Nord, le 15 novembre 1794. On a de lui un livre *Sur la nature et les effets du théâtre*, qui se trouve dans ses œuvres complètes publiées à Londres, en 1802, par les soins du docteur Rodgers, en 4 vol. in-8°, et dont il a été donné une traduction hollandaise à Utrecht, en 1772.

**WITHOF** (Jean-Philippe-Laurent), né à Duisbourg le 1er juin 1725, étudia la médecine en Hollande, puis retourna dans sa patrie, en 1750, et y enseigna l'anatomie et la pathologie. Il mourut à Duisbourg, le 3 juillet 1789. Quoique médecin, il cultiva la poésie avec succès. On a de lui une savante dissertation intitulée : *De Castratis commentationes quatuor;* Duisbourg, 1756, in-8°.

**WITT** (Chrétien-Frédéric), maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, naquit à Altanbourg, où son père était organiste. Après avoir fait ses études musicales à Vienne et à Salzbourg, il obtint en 1713 la place de maître de chapelle à Gotha, vacante par la mort de Myllus; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut au commencement de 1716. Il a publié un très-bon livre choral avec basse continue, intitulé : *Psalmodia sacra;* Gotha, 1715, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil, où l'on trouve une bonne préface, a paru sous ce titre : *Neues Cantional mit dem Generalbass;* Gotha, 1720, in-4°. Witt a laissé en manuscrit : 1° Chaconne (en *sol*), avec 15 variations pour clavecin. 2° Chaconne (en *la* mineur), avec 100 variations, *idem*. 3° Passacaille (en *ré* mineur), avec 21 variations. 4° Trois fugues pour l'orgue. 5° Des chorals variés, *idem*.

**WITT** (Frédéric), compositeur distingué, naquit en 1771 à Haltenbergstetten dans la Franconie. Dès son enfance, il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, particulièrement du violon, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de dix-neuf ans il obtint la place de premier violon de l'excellente chapelle du prince d'OEttingen-Wallerstein. Rosetti, qui dirigeait alors cette chapelle, lui enseigna le contrepoint. Ses premières com-

positions, et surtout un oratorio qu'il écrivit pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, et qui fut exécuté à Berlin, le firent connaître avantageusement. Plus tard, il quitta la chapelle du prince pour voyager. En 1802, un oratorio qu'il composa pour la cour de Würzbourg lui fit obtenir la place de maître de chapelle du prince-évêque de cette ville, et le roi de Bavière le confirma dans cet emploi, dont Witt remplit les fonctions pendant trente-cinq ans. Il est mort à Würzbourg au commencement de 1837. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Neuf symphonies à grand orchestre; Offenbach, André. 2° Pièces d'harmonie pour instruments à vent; Mayence, Schott. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 8. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Grand quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 6; *ibid.* 5° Sestetto pour 2 violons, alto, basse, clarinette, cor et basson; Mayence, Schott. 6° *Salut allemand aux Allemands*, à 4 voix, avec accompagnement de piano, *ibid.* Witt a laissé en manuscrit . 7° *La Résurrection de Jésus*, oratorio composé pour la cour de Prusse. 8° *Le Sauveur souffrant*, oratorio composé à Würzbourg en 1802. 9° Plusieurs messes, cantates et autres morceaux de musique d'église. 10° *Palma*, opéra historique représenté à Francfort. 11° *La Femme du pêcheur*, opéra-comique représenté à Wurzbourg, en 1806. 12° *Les quatre âges de l'homme*, grande cantate. 13° Une symphonie pour 15 instruments. 14° Plusieurs concertos pour violoncelle, basson, flûte, hautbois, clarinette et cor.

**WITT** (Théodore), né à Wesel, le 9 novembre 1823, montra d'heureuses dispositions pour la musique dès ses premières années. Il reçut des leçons de piano du directeur du Gymnase, M. Bischoff, et son père, organiste de l'église principale, lui enseigna à jouer de l'orgue. Liszt, se trouvant à Wesel en 1839, s'intéressa au jeune Witt, donna un concert à son bénéfice, et lui fournit ainsi les ressources nécessaires pour se rendre à Berlin, où il arriva en 1841. Il y reçut des leçons d'harmonie et de contrepoint du professeur Dehn, qui fut aussi son guide dans ses premières compositions. Une grave indisposition dont Witt fut atteint, en 1846, lui fit conseiller par les médecins un voyage en Italie : la bonté du roi Frédéric-Guillaume IV vint à son secours dans cette circonstance et lui fournit l'argent nécessaire, en lui donnant la mission de faire des recherches dans les bibliothèques de l'Italie pour l'histoire de la musique. Son séjour se prolongea dans les grandes villes de la Péninsule pendant près de neuf ans. Après avoir publié, à Rome, les hymnes de Palestrina, en partition, il y mourut le 1er décembre 1855, à l'âge de 32 ans. On a publié, de la composition de cet artiste : 1° Six psaumes à trois voix, en partition, op. 1, première partie, Berlin, Schlesinger. 2° Six psaumes à trois voix, deuxième partie; *ibid.* 3° *Agnus Dei* à quatre voix, *a Capella*, op. 7; *ibid.* 4° Cantate de Noël (*Bethlehem Ephrata*), pour un chœur de voix mêlées et voix seules, exécutée à l'Académie de chant de Berlin, le 23 février 1856. 5° *Tantum ergo*, pour trois voix de femmes. 6° Sonate pour piano (en *mi* bémol), op. 6, Manheim, Heckel. 7° Deux recueils de *Lieder* pour voix seule et piano, op. 3 et 4, Berlin, Schlesinger.

**WITTASEK** (Jean-Népomucène-Auguste), pianiste et compositeur, est né le 20 février 1771, à Horzin, près de Melnick, dans les propriétés du prince de Lobkowitz, en Bohême. Son père, maître d'école de cette localité, lui donna les premières leçons de musique ; puis la princesse de Lobkowitz, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour cet art, le confia aux soins de François Dussek, qui en fit un pianiste habile. Jean Kozeluch, maître de chapelle de la cathédrale de Prague, lui enseigna le contrepoint. Après la mort de ce maître, Wittasek lui succéda. Longtemps après, la place de maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, devenue vacante par le décès de Salieri, lui fut offerte; mais le mauvais état de sa santé et son âge avancé ne lui permirent pas de l'accepter. Il est mort à Prague le 7 décembre 1839. Les premières compositions de cet artiste consistèrent en airs de danse qui eurent un succès populaire; plus tard, il a publié de petites pièces pour le piano, à Prague et à Leipsick, et des chansons avec accompagnement de piano. Il a laissé en manuscrit : 1° Trois messes solennelles. 2° Deux *Requiem*, dont un grand. 3° Plusieurs symphonies à grand orchestre. 4° Le mélodrame *David*, représenté au grand théâtre de Prague. 5° Un concerto pour piano et orchestre; deux concertos pour la harpe; un *idem* pour violon; un *idem* pour clarinette; un *idem* pour basson. 6° Six sonates pour piano et violon. 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 8° Des cantates, des airs et des chœurs.

**WITTENBERG** (F.-J.), premier violon de la musique du stathouder de Hollande, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux violons, op. 1, la Haye, 1780. 2° Six trios

pour deux violons et basse, op. 2, *ibid*. 3° Trois concertos pour violon principal et orchestre, op. 3. *ibid*.

**WITTGENSTEIN** (le prince GEORGES DE), amateur de musique distingué, né en 1786, au château de Berleburg, en Westphalie, mourut à Clèves en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, Mayence, Schott. 2° *A peine au sortir de l'enfance*, romance de *Joseph*, variée pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse. Offenbach, André. 3° Thème varié pour clarinette et orchestre, op. 2, Bonn, Simrock. 4° Thème varié pour basson et orchestre, op. 3; *ibid*.

**WITTHAUER** (JEAN-GEORGES), né à Neustadt, le 19 août 1750, apprit la musique et le clavecin à Erfurt, sous la direction d'Adlung, puis il alla s'établir à Hambourg, en qualité de professeur de musique. En 1791, il quitta cette ville pour aller à Berlin, puis il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Jacques, à Lubeck, où il mourut le 7 mars 1802. Ses œuvres gravées sont celles dont voici les titres : 1° Six sonates pour le clavecin, Hambourg, 1783. 2° Mélange de pièces pour le chant et le clavecin, *ibid*., 1786. 3° Six sonates pour le clavecin, op. 2, *ibid*., 1788. 4° Six sonates pour les amateurs, premier recueil, Berlin, 1792. 5° Six *idem*, deuxième recueil, *ibid*., 1793. Witthauer a donné une cinquième édition de la Méthode de piano de Lœhlein, à Zullichau, en 1791, in-4°.

**WITTSTOCK** (JEAN), né à Dorpat, dans la Volhynie, était, en 1681, étudiant à l'Université de Wittenberg lorsqu'il y publia une thèse intitulée : *Disputatio physica de sono ejusque ortu, progressu et interitu*, Witebergæ, typis Johannis Wilckii, 1681, in-4° de vingt-huit pages.

**WITZTHUMB** (IGNACE), né le 20 juillet 1723, à Baden, près de Vienne, fit ses premières études chez les oratoriens écossais, dans la capitale de l'Autriche, puis fut envoyé à Bruxelles, comme enfant de chœur à la chapelle de l'archiduchesse Marie-Élisabeth, sœur de l'empereur Charles VI, et gouvernante des Pays-Bas. Il acheva ses humanités au Collége des jésuites de cette ville. Pendant la guerre de sept ans, il servit dans un régiment de hussards commandé par le comte de Hadik. De retour à Bruxelles, après la paix de 1748, avec l'archiduc Charles de Lorraine, il entra dans la chapelle de la cour, puis devint chef d'orchestre du théâtre et montra beaucoup de talent dans l'exercice de ces fonctions. Après la mort de Croës, maître de la chapelle des princes, Witzthumb obtint sa place, en 1786. La révolution française le priva de ses emplois et de la pension qui lui avait été accordée par la cour d'Autriche. Sa position ne fut point heureuse dans les dernières années de sa vie. Il mourut à Bruxelles, le 23 mars 1816, à l'âge de quatre-vingt-treize, ans, laissant en manuscrit des symphonies, des messes et des motets qu'il avait composés pour le service de la cour. Un fils de Witzthumb a été timbalier à l'orchestre de Bruxelles.

**WLICEK** (CHARLES), professeur de violon à Prague et premier violon du Théâtre-National, né dans cette ville en 1794, est auteur d'une méthode de violon, dont le titre, en langue bohème, est *Wyzkaumanda Wygaedrene Tagnosti haust* (Guide pour le violoniste et et pour l'amateur); Prague, 1833, gr. in-4° oblong. Il y a une édition allemande de cet ouvrage publiée dans la même année.

**WOCZITKA** (FRANÇOIS-XAVIER), violoncelliste distingué, naquit à Vienne vers 1730, et entra au service du duc de Mecklenbourg-Schwerin, en 1756, puis passa dans la chapelle de l'électeur de Bavière. Il mourut à Munich, en 1797. On connaît de lui, en manuscrit, des concertos et des sonates pour le violoncelle, qui étaient fort estimés de son temps.

**WODICZKA** (WENCESLAS), maître de chapelle à Vienne, ou plutôt violoniste et maître de concerts. Sous ce nom, Lustig (*voy*. ce nom), musicien distingué à Amsterdam, a donné la traduction hollandaise d'une méthode pour la viole, qui, suivant le traducteur, aurait été écrite en allemand; mais la traduction seule est connue aujourd'hui. Elle a pour titre : *Korte Instructie voor de viools, in 't hoogduitsch opgesteld en uit dat origineel in't Fransch en Nederduitsch vertaald*, Amsterdam, Olofsen, 1757. Des solos de violon par Wodiczka sont indiqués dans le catalogue de Preston, de Londres. On connaît aussi de lui *Huit sonates pour le violon et la basse, dont il y a quatre pour la flûte traversière, œuvre second; à Paris, chez madame Boyvin et chez le sieur Le Clerc*; in-4° obl. (sans date.)

**WOELFFL** (JOSEPH), pianiste célèbre et compositeur, naquit à Salzbourg, en 1772. Élève de Léopold Mozart et de Michel Haydn, il acquit, sous la direction de ces maîtres, une connaissance étendue de l'art, et parvint, par un travail assidu, à la possession d'un brillant mécanisme sur le piano. En 1792, il se rendit à Varsovie, où sa prodigieuse habileté dans l'exécution lui procura de brillants suc-

rès et lui ouvrit les plus grandes maisons; mais les troubles qui éclatèrent dans cette ville, en 1794, l'obligèrent à s'en éloigner. Arrivé à Vienne, il y produisit une vive sensation par son beau talent, donna des concerts, et fit représenter sur les théâtres de cette ville, depuis 1795 jusqu'en 1798, les opéras suivants : 1° *La Montagne d'Enfer*, gravée en partition pour le piano chez Artaria, à Vienne, puis à Brunswick. 2° *La belle Laitière*. 3° *La tête sans homme*, opéra-comique, représenté à Vienne en 1798, puis à Prague. 4° *Le Cheval de Troie*, opéra-comique. Une des circonstances les plus glorieuses de la vie de Wœlfl est de s'être posé à Vienne, à cette époque, comme le digne rival de Beethoven, et de l'avoir même emporté sur lui dans l'improvisation de la fantaisie libre. Depuis Mozart, personne n'avait porté ce talent aussi loin que Wœlfl.

En 1798, Wœlfl épousa mademoiselle Thérèse Klemm, actrice du Théâtre-National; peu de temps après, il partit avec elle de Vienne, et entreprit un grand voyage, visitant Brunn, Prague, Dresde, Hanovre, Leipsick, Brunswick, Berlin et Hambourg, donnant partout des concerts, et partout excitant l'admiration. De Hambourg, il alla à Londres, où il frappa de stupeur tous les pianistes par la puissance de son exécution. Il arriva à Paris en 1801. Ses succès y furent moins brillants qu'en Allemagne et en Angleterre; mais tout ce qui s'y trouvait d'artistes et d'amateurs distingués rendit hommage non-seulement à son talent de pianiste, mais à l'élévation du style de ses compositions. Il y publia plusieurs recueils de sonates, des concertos, et d'autres pièces pour le piano. En 1804, il fit représenter au théâtre Feydeau *L'Amour romanesque*, opéra-comique, qui n'eut qu'un succès douteux.

A la même époque, Wœlfl contracta avec le chanteur allemand Elmenreich (*voy.* ce nom) une liaison qui lui devint funeste. Cet homme, dont la moralité était plus que suspecte, était de ceux qui, nés avec la passion du jeu, entreprennent de corriger les écarts de la fortune. Sous prétexte de voyager pour donner des concerts, il s'était associé à Wœlfl qui, je pense, était de bonne foi; mais il en était autrement de son compagnon de voyage. Tous deux arrivèrent à Bruxelles et y donnèrent un concert qui n'attira que peu de monde; cependant leur séjour se prolongeait dans cette ville. Ils s'étaient fait présenter dans quelques-unes de ces sociétés paisibles, si communes dans la Belgique, où des hommes honorables se réunissent pour égayer les soirées. Bientôt des bruits fâcheux circulèrent; Wœlfl et son compagnon y étaient compromis d'une manière si grave, que, sans l'intervention généreuse de M. de Jouy, alors secrétaire général du département de la Dyle, ils n'auraient pu s'éloigner en liberté. Tous deux se rendirent alors à Londres, où ils arrivèrent au commencement de 1805. Wœlfl y écrivit la musique de *La Surprise de Diane*, grand ballet qui fut représenté au théâtre de Haymarket, et y publia beaucoup d'œuvres pour le piano; mais un mystérieux silence est gardé en Angleterre sur ses relations, et sur les motifs qui séparèrent insensiblement de la société un artiste si remarquable par ses talents, et si bien accueilli à son premier voyage à Londres. Tel fut l'isolement où il se vit réduit, que l'année même de sa mort n'est pas exactement connue, et que des biographes anglais la placent en 1811, tandis que d'autres assurent qu'il ne cessa de vivre qu'en 1814, dans un village près de Londres, et dans une misère profonde. Ainsi finit un des musiciens les plus éminents du commencement du dix-neuvième siècle.

Les œuvres gravées de ce pianiste célèbre sont : 1° *Concertos pour piano et orchestre*, numéro 1 (en *sol*), op. 20, Paris, Naderman ; numéro 2, op. 26, Paris, Imbault; numéro 3, op. 32 (en *fa*), Paris, Naderman ; numéro 4, grand concerto militaire (en *ut*), Londres, Clementi ; Offenbach, André ; numéro 5, *le Coucou* (en *ré*), op. 49, Londres, Clementi ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; numéro 6, *le Calme* (en *sol*), *ibid.*; numéro 7 *Concerto di camera* (en *mi* bémol), Offenbach, André. 2° *Symphonies*, à grand orchestre, numéro 1 (en *sol* mineur), op. 40, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; numéro 2 (en *ut*), op. 41, *ibid.* 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4, Offenbach, André; trois *idem*, op. 10, Paris, Naderman ; trois *idem*, op. 30, Paris, Érard. 3° Deux *trios* pour deux clarinettes et basson, Vienne, Steiner. 4° *Trios* pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Augsbourg, Gombart ; trois *idem*, op. 16, Offenbach, André; trois *idem*, op. 33, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; trois *idem*, op. 25, Paris, Janet; trois *idem*, op. 66, *ibid.* 5° *Sonates* pour piano et violon, op. 7, Augsbourg, Gombart; trois *idem*, op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; une *idem*, avec flûte, op. 13, Vienne, Diabelli ; deux *idem*, avec violon, op. 18, Paris, Sieber ; trois *idem*, progressives, op. 24, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; trois *idem*, op. 27, Paris, Frey ; une *idem*, pour piano et violoncelle, op. 31, Paris,

Érard; trois *idem*, pour piano et violon, op. 34, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; trois *idem*, op. 35, *ibid.*; une grande *idem*, op. 67, Offenbach, André; une grande *idem*, op. 68, *ibid.* 6° *Duo* pour deux pianos, op. 37, Paris, Érard. 7° *Sonates* pour piano seul, op. 1, 6, 15, 19, 22, 36, 38, 41 (*Non plus ultra*), 45, 47, 50 (*Le diable à quatre*), 54, 55, 58, 62, au nombre de trente-six, à Paris, Leipsick, Offenbach et Londres. 8° *Pièces détachées* pour piano, telles que fantaisies, fugues, rondeaux, préludes, etc., *ibid.* 9° Thèmes variés pour piano, au nombre de quinze œuvres, *ibid.* 10° Des valses, *idem*, *ibid.*

**WOELTJE** (le docteur C.-L.-H.), procureur général de la cour d'appel à Celle, dans le Hanovre, est auteur d'un livre rempli d'intérêt, intitulé : *Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems* (Essai d'une construction rationnelle du système tonal moderne), Celle, Schulze, 1852, in-8° de 210 pages. L'objet de cet ouvrage est à la fois le plus important de la théorie de la musique et celui qui offre le plus de difficultés. M. Woeltje en a compris toute la portée et l'a traité d'une manière philosophique; mais son système d'explication de la position des deux demi-tons dans la gamme est plus ingénieux que solide. Ayant bien vu que les trois notes essentielles de cette gamme sont la dominante, la tonique et le quatrième degré, il a, comme M. De Momigny, dans sa *Seule vraie théorie de la musique*, construit la gamme de cette manière : SOL, *la*, *si*, UT, *ré*, *mi*, FA, la divisant en deux tétracordes conjoints *sol—ut*, et *ut—fa*; en sorte que les deux demi-tons s'y trouvent dans l'intervalle d'une septième, et qu'ils occupent la même place dans chaque tétracorde. Cette disposition semble à M. Woeltje satisfaire à toutes les conditions mélodiques et harmoniques; mais il se trompe en cela, car la collection des successions de l'harmonie naturelle ne peut être complète que dans les limites de l'octave.

**WOETS** (Joseph-Bernard), né à Dunkerque, le 17 février 1783, est fils d'un organiste de cette ville, qui lui donna les premières leçons de musique et de piano. Ayant été admis comme élève au Conservatoire de Paris, en 1800, il y reçut des leçons de piano de Boieldieu, et Berton lui enseigna l'harmonie. Pendant plusieurs années, M. Woets vécut à Gand et s'y livra à l'enseignement du piano. De retour à Paris en 1819, il s'y fit entendre dans plusieurs concerts, et y donna des leçons. Plus tard, il s'est retiré à Tours. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Trois sonates pour piano seul, op. 2, Paris, Leduc. 2° Grande sonate, op. 8, Paris, Janet. 3° *Idem*, op. 11, *ibid.* 4° Trois sonates, op. 12, Paris, Érard. 5° Trois *idem*, op. 17, Paris, Sieber. 6° Grande sonate (en *ut* mineur), op. 30, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Toccate, op. 6, Paris, Janet. 8° Beaucoup de rondeaux, fantaisies, divertissements et airs variés, Paris, chez tous les éditeurs. 9° Trois recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc.

**WŒTZEL** (le docteur J.-C.), professeur de littérature à Vienne, au commencement du dix-neuvième siècle, est connu par divers ouvrages, au nombre desquels est celui qui a pour titre : *Grundriss einer pragmatischen Geschichte der Declamation und der Musik nach Schœher's Ideen* (Base d'une histoire pragmatique de la déclamation et de la musique, d'après les idées de Schœher), Vienne, Félix Stœckolzer de Hirschfeld, 1815, gr. in-8° de VI et 170 pages.

**WOLCKENSTEIN** (David), né à Breslau en 1534, fut nommé professeur de mathématiques à Strasbourg, et mourut dans cette ville en 1592. On a sous son nom : 1° *Harmonia Psalmorum Davidis quatuor vocum. Argentorati*, apud Nicolaus Wyrioth, 1583, in-4°. 2° *Primum volumen musicum scholarum Argentoratensium*. Argent. typis Ant. Bertrami, 1579, in-8°. Cette édition est la quatrième d'un traité élémentaire de la musique, à l'usage des élèves de l'école de Strasbourg; il y en a eu une cinquième, en 1585, in-12. 3° Psaumes pour les églises et pour les écoles à quatre voix, en allemand, Strasbourg, 1583. 4° *Henrici Fabri compendium musicæ, cum compendiolum recognitum, cui in usum Academiæ argentoratensis, cum vulgaribus tonorum psalmodiis, cantica ecclesiastica quatuor vocibus, a M. D. Wolckenstein composita adjecta sunt*, Argentorati, 1596, in-8°.

**WOLDEMAR** (Michel), violoniste et compositeur, naquit à Orléans, le 17 septembre 1750, d'une famille aisée et recommandable de négociants. Son nom de famille était *Michel*; mais ayant eu pour parrain le maréchal de Lowendahl, celui-ci désira qu'il prît le nom de *Woldemar*, sous lequel il est généralement connu. Ses parents lui firent donner une brillante éducation, et la musique occupa surtout sa jeunesse. Élève de Lolli pour le violon, il eut beaucoup d'analogie avec son maître par les bizarreries de l'esprit et par la vanité.

Des revers de fortune l'ayant obligé à chercher des moyens d'existence dans ses talents, il se mit à la suite d'une troupe de comédiens ambulants, en qualité de maître de musique, puis se fixa à Clermont-Ferrand, où il mourut au mois de janvier 1816. Voici la liste des ouvrages qu'il a publiés : 1° Concertos pour violon et orchestre, numéros 1, 2, 3, Paris, Frey. 2° Concerto pour violon-alto avec orchestre, Paris, Cochet. Woldemar avait imaginé d'ajouter une cinquième corde (*ut* grave) au violon; c'est pour l'instrument ainsi monté qu'il a écrit ce concerto. Urban (*voy.* ce nom) a rajeuni cette invention. 3° Quatuor (en *ré* mineur) pour deux violons, alto et basse, Paris, Leduc. 4° Duos faciles pour deux violons, livres I et II, Paris, Pleyel. 5° Six duos, *idem*, op. 6, Paris, Hentz. 6° Trois *idem*, à la première position, Paris, Leduc. 7° Trois *idem*, pour violon et alto, Paris, Hentz. 7° Douze grands solos, livres I. à IV, Paris, Chanel. 8° *Sonates fantomagiques*, contenant : *L'Ombre de Lolli*; *l'Ombre de Mestrino*; *l'Ombre de Pugnani*; *l'Ombre de Tartini*, Paris, Naderman. 9° Six rêves ou caprices, Paris, Frey. 10° Caprices ou études, livres I et II, Paris, Leduc. 11° *Le Nouveau Labyrinthe harmonique pour violon*, suivi d'études pour la double corde, op. 10, Paris, Cochet. 12° *Le Nouvel Art de l'archet*, ibid. 13° Étude élémentaire de l'archet moderne, Paris, Sieber. 14° Six thèmes fugués, Paris, Leduc. 15° Deux thèmes de Haydn variés pour violon, *ibid.* 16° Romance de Gaviniès variée pour violon, Paris, Hentz. 17° Menuet de Fischer varié, Paris, Louis. 18° *Les Folies d'Espagne*, idem, *ibid.* 19° Grande méthode de violon, Paris, Cochet. 20° Méthode d'alto, Paris, Sieber. 21° Méthode de clarinette, Paris, Érard. Woldemar avait inventé vers 1798 une sorte de sténographie musicale, et une *notographie* ou correspondance en musique soumise à l'examen du Lycée des arts, qui les approuva. Woldemar fit graver un grand tableau de sa sténographie sous le titre de : *Tableau mélotachigraphique*, et un autre un peu plus petit pour la notographie. Tous deux parurent à Paris, chez Cousineau. J'en ai donné une analyse détaillée dans ma *Revue musicale*, tome IV, pages 270 et suiv.

Woldemar avait fait un poëme bizarre intitulé : *Les Commandements du violon*, à l'imitation du décalogue du catéchisme. Le manuscrit de cet ouvrage s'est égaré; mais on en a retenu ce passage :

Le son jamais ne baisseras,
» Ni hausseras aucunement.
» Mesure tu n'altereras,
» Mais conduiras loyalement.
» *Symphonies ne sabreras*,
» Attaquant vigoureusement;
» En quatuor ne forceras
» Que pour la chambre seulement.
» Doucement accompagneras,
» La femme principalement.
» L'*adagio* tu chanteras
» Tendrement, amoureusement.
» Le rondeau tu caresseras
» Vivement et légèrement. »

Les derniers vers de cette œuvre singulière étaient ceux-ci :

« En public tu ne trembleras,
» Ni devant les rois mesmement. »

**WOLDERMANN** (Chrétien), *cantor* à l'église et à l'école de Kœnigsberg, dans la Nouvelle-Marche de Brandebourg, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un écrit intitulé : *Succincta musicæ sacræ Veteris et Novi Testamenti historia, oder Kurze historische Nachricht von der vocal und Instrumental-Musik*, etc. Stettin, 1736.

**WOLF** (Chrétien-Michel), directeur de musique et organiste de Sainte-Marie, à Stettin, né en 1709, mourut le 3 janvier 1789. On a gravé sous son nom : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1, à Berlin. 2° Six sonates pour le clavecin, Stettin, 1776. 3° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin ou de harpe, *ibid.*, 1779. 4° Cinquante exercices pour l'orgue, comme préludes de chorals, *ibid.* 1783. Wolf a laissé en manuscrit un psaume à quatre voix et orgue.

**WOLF** (Jean-Baptiste-Ignace), né le 16 avril 1716, à Chotusick, en Bohême, où son père était maître d'école, fréquenta à l'âge de dix ans le gymnase de Kuttenberg, et y apprit le chant et la basse continue. Ses humanités terminées, il se rendit à Prague, y obtint la place d'organiste de l'église des Jésuites et fréquenta les cours de philosophie de l'université. Son penchant pour la musique lui ayant fait bientôt après abandonner toutes ses autres études, il accepta une place d'organiste à Horzicz, la garda quatre ans et demi, puis alla remplir des fonctions semblables à Collin, où il se maria. Cependant ces places étaient si mal rétribuées, qu'il prit en 1744 la résolution de se rendre à Prague où il obtint, dans la même année, la place d'organiste du couvent de Strahow. Son mérite le fit choisir quatre ans après pour jouer l'orgue de la cathédrale. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 5 septembre 1791. Il a écrit des pré-

ludes et fugues pour l'orgue, et des vêpres à 9 voix, que les moines Raphaël Zuber et Simon Sixta, ses meilleurs élèves, ont fait imprimer à Prague.

**WOLF** (Adolphe-Frédéric), commissaire général à Wolfenbuttel, mort dans cette résidence, en 1778, avait étudié le violon et la composition sous la direction de François Benda. Amateur de musique plein de zèle, il fonda une société de musique à Berlin, et composa, en 1767, une grande cantate pour la fête du prince de Schwarzbourg. On lui doit aussi la traduction allemande du discours de Gresset sur l'harmonie; elle a paru sous ce titre : *Die Harmonie, eine Rede*, Berlin, 1752, in-4°. Enfin Wolf a fait insérer dans le premier volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (p.385-413) une dissertation intitulée: *Entwürf einer ausführlichen Nachricht von Musik-übenden Gesellschaft zu Berlin in J.* 1754 (Esquisse d'une notice détaillée des exercices de musique de la société de Berlin pendant l'année 1754).

**WOLF** (Ernest-Guillaume), né en 1735, à Grossen-Behringen, près de Gotha, fut un compositeur distingué de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Après avoir fréquenté pendant sa jeunesse les gymnases d'Eisenach et de Gotha, il se rendit, en 1755, à l'université de Jéna; mais déjà la musique avait si bien absorbé toute son attention, qu'il négligea ses autres études. Ayant obtenu la direction de la musique au collége de Munich, cette circonstance lui procura de fréquentes occasions d'entendre ses propres compositions, et lui fit faire de rapides progrés dans l'art d'écrire. Il alla ensuite demeurer à Leipsick pendant quelque temps, puis se rendit à Weimar, et y obtint, en 1761, la place de maître de concerts ou de premier violon dans la chapelle du duc. Plus tard, la jeune duchesse choisit Wolf pour lui donner des leçons de clavecin, et la protection de cette princesse lui fit donner la place de maître de chapelle. Il mourut à Weimar, le 7 décembre 1762. Wolf s'est fait connaître avantageusement comme écrivain sur la musique, et comme compositeur pour l'église, le théâtre et la musique instrumentale. Dans la liste de ses ouvrages principaux, on remarque : I. Musique d'église. 1° *Die Letzte Stimme der sterbenden Liebe am Kreuz, ein Passions-Drama* (La Dernière Voix de l'amour mourant sur la croix, drame de la Passion), en manuscrit. 2° *Der Sieg des Erlœsers* (Le Triomphe du Sauveur), cantate de Herder, en manuscrit. 3° *Der Liedende Erlœser* (Le Sauveur souffrant), drame de la Passion, *idem*. 4° *Die Letzte Stunde des sterbende Erlœser* (La Dernière Heure du Sauveur expirant), *idem*. 5° Petit oratorio de la Passion, *idem*. 6° Cantate de la Passion, *idem*. 7° Le centième psaume, *idem*. 8° Plusieurs cantates de fêtes, *idem*. 9° *Oster Cantate* (Cantate de Pâques), à quatre voix et orchestre, Berlin, 1782, in-fol. Nouvelle édition, Leipsick, Wienbrack. II. Opéras. 10° *La Fête des roses*, en 1771, gravé en extrait pour le clavecin, à Leipsick. 11° *Les Députés de village*, 1773, *idem*, à Weimar, chez Hofmann. 12° *Les Charbonniers fidèles*, 1773, *idem*, *ibid*. 13° *La Jardinière*. 1774, *idem*, *ibid*. 14° *La Soirée au bois*, 1775, *idem*, *ibid*. 15° *Polixène*, monodrame lyrique, en partition, 1776, *ibid*. 16° *Le Gros Lot*, opéra, en extrait pour le clavecin, *ibid*. 17° *Iphigénie*, cantate en partition, *ibid*, 1779. 18° *Probité et Amour*, petit opéra, en extrait pour le clavecin, 1782, *ibid*. 19° *Séraphine*, cantate en partition, 1785, *ibid*. 20° *L'Ermite dans l'île de Formentera*, opéra en manuscrit, 1786. 21° *Le Voile*, 1786, *idem*. 22° *Les Erreurs de la magie*, petit opéra, 1786, *idem*. 23° *Cérès*, prologue, *idem*. 24° *Alceste*, opéra de Wieland, *idem*. 25° *Superba*, opéra de Siebendorf, *idem*. 26° *Erwin et Elmire*, idem. 27° *L'Oiseau*, idem. 28° *Le Perroquet*, idem. 29° *Le Monde dans la lune*, idem. III. Musique instrumentale. 30° Quinze symphonies pour l'orchestre, en manuscrit. 31° Dix-sept *partite*, à 8-12 instruments, *id*. 32° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, gravés à Spire. 33° Trois *idem*, gravés à Berlin. 34° Onze autres quatuors, en manuscrit. 35° Concertos pour clavecin; n° 1, Riga, 1777; n° 2, *ibid*.; n° 3, Breslau, 1782; n° 4, *ibid*; n° 5, Breslau, 1785; n° 6, Leipsick, 1788; treize *idem*, en manuscrit. 36° Deux quatuors pour flûte, violon, basson et violoncelle, en manuscrit. 37° Deux quintettes pour clavecin, flûte, violon, alto et basse, Dresde, 1786. 38° Deux *idem*, Dresde, 1791. 39° Sonate pour clavecin seul, Leipsick, 1774, in-fol. 40° Six *idem*, Leipsick, 1775. 41° Six *idem*, *ibid*., 1779. 42° Six petites sonates *idem*, *ibid*. 43° Six sonates pour piano, violon et violoncelle, Lyon, 1779. 44° Six sonates pour clavecin seul, Dessau, 1785. 45° Sonates pour piano à quatre mains, Leipsick, 1781. 46° Une sonatine et quatre sonates pour clavecin, Leipsick, 1785. 47° Six sonates faciles, en deux parties, Weimar, 1786 et 1787. 48° Six sonates pour clavicorde, première et deuxième parties, œuvre posthume, Berlin, 1793.

Les écrits de Wolf sur la musique sont ceux-ci : 1° *Kleine musikalische Reise in den Monaten Juni, Juli und August* 1782, etc. (Petit Voyage musical fait dans les mois de juin, juillet et août 1782, etc.), Weimar, 1784, in-8° de 64 pages. Dans ce voyage, l'artiste visita quelques-unes des principales villes de la Saxe, de la Prusse, du Hanovre, Lubeck et Hambourg. 2° *Musikalischer Unterricht*, etc. (Instruction musicale, concernant les intervalles, la tonalité, les consonnances et les dissonances, les accords, etc.), Dresde, Hilscher, 1788, in-fol. de 76 pages avec 54 planches de musique. On trouve aussi une bonne préface de Wolf en tête de son œuvre contenant une sonatine et quatre sonates de clavecin.

**WOLF** (Georges-Frédéric), né à Haynrade, dans la principauté de Schwarzbourg, en 1762, fit ses études à l'université de Gœttingue, puis obtint, en 1785, une place de maître de chapelle chez le comte de Stolberg, au château de ce nom, dans le Harz. En 1802, il quitta cette position pour aller prendre la place de maître de chapelle à Wernigerode, où il mourut au mois de janvier 1814. On ne connaît de ce musicien que les compositions suivantes : 1° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, Nordhausen, 1781. 2° Motets funèbres avec chœurs, *ibid.*, 1788. 3° Pièces mêlées pour le clavecin et le chant, 1792. 4° Sonates à quatre mains pour le piano, n°s 1 et 2, Leipsick, 1794 et 1796. 5° Chansons pour les enfants, *ibid.*, 1795. C'est surtout comme écrivain didactique que Wolf s'est fait connaître avantageusement. Voici les titres de ses ouvrages : 1° *Kurzer Unterricht im Klavierspielen* (Courte Instruction pour apprendre à jouer du clavecin), Gœttingue, 1783, in-8° de 30 pages. La deuxième édition, beaucoup plus étendue, de la première partie de cet ouvrage est intitulée simplement *Unterrich im Clavierspielen*, Halle, Hendel, 1784, in 8° de 96 pages. La troisième a été publiée chez le même, en 1789, in-8° de 96 pages. Il y en a une quatrième et une cinquième éditions, publiées chez le même ; la cinquième a paru en 1807, in-8°. La deuxième partie de cette méthode contient un petit traité de la basse continue ; la première édition a paru à Halle, chez Hendel, en 1789, in 8° de 94 pages. La deuxième est datée de 1799, in-8°, et la troisième de 1807. 2° *Unterricht in der Singekunst, ein Leitfaden zu Singanweisungen auf Schulen* (Introduction dans l'art du chant, ou Guide pour l'enseignement du chant dans les écoles), Halle, 1784, grand in-8°. La deuxième édition a paru à Halle, chez Hendel, en 1789, et la troisième, en 1804, chez le même éditeur. 3° *Kurzgefasstes musikalische Lexikon* (Dictionnaire abrégé de musique), Halle, 1787, in-8° de 13 feuilles. La deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1792, in-8° de 224 pages ; la troisième a paru en 1806.

**WOLF** (François-Xavier), musicien du régiment prussien de Hohenlohe, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il jouait bien de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la clarinette, et a publié de sa composition : 1° Deux sérénades pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 1, Offenbach, 1795. 2° Deux quintettes pour deux clarinettes, deux cors et basson, Breslau, Hulæufer.

**WOLF** (Louis), violoniste du théâtre de Francfort-sur-le-Mein, vers la fin du dix-huitième siècle, et compositeur pour son instrument, est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° Air varié pour violon principal et quatuor, Mayence, Schott. 2° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 2, Offenbach, André. 3° Trois duos pour deux violons, op. 1, liv. I et II, *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 3, Augsbourg, Gombart. 5° Trois *idem* pour violon et alto, op. 4, Bonn, Simrock. 6° Pot-pourri pour deux violons concertants, op. 5, Mayence, Schott. 7° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Vienne, Artaria. Wolf est mort à Offenbach en 1817.

**WOLF** (Jean), professeur à Gœttingue et laborieux écrivain, est mort dans cette ville, le 23 avril 1826. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui-ci : *Kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges in Eichsfelde* (Histoire abrégée du chant d'église allemand à Eichsfelde), Gœttingue, Baier, 1815, in-8° de 6 feuilles.

**WOLF** (Joseph-François), professeur de musique à Breslau, est né le 2 juin 1802, à Tschirmkau, près de Leobschutz, en Silésie. Son père, organiste en cet endroit, le destinait à l'état d'instituteur et l'envoya, en 1820, au séminaire catholique de Breslau, où Schnabel, ayant remarqué ses heureuses dispositions, s'occupa avec intérêt de son éducation musicale. Déjà Wolf jouait de la plupart des instruments ; le piano et l'orgue devinrent particulièrement les objets de ses études, et il y acquit une grande habileté. En 1823, il quitta le séminaire et s'établit comme professeur de musique à Breslau, où il était encore

en 1844. Il a écrit plusieurs offertoires et graduels, des psaumes, des vêpres avec orchestre, des chants à quatre voix, des chansons allemandes avec accompagnement de piano, et une ouverture à grand orchestre. On a publié de sa composition, à Breslau, un grand trio pour piano, violon et violoncelle, et des variations pour piano seul.

**WOLF** (Henri), violoniste habile, né le 1er janvier 1813, à Francfort-sur-le-Mein, fut conduit à Londres par ses parents, à l'âge de deux ans. Binger, violoniste hollandais, lui donna les premières leçons de violon, à l'âge de cinq ans; puis il continua ses études pour cet instrument sous la direction de Spagnoletti, premier violon de l'Opéra italien. A l'âge de neuf ans, Wolf joua pour la première fois en public à la fête de Bath. En 1824, il retourna avec ses parents à Francfort, et prit alors des leçons de Fémy, élève de Baillot, puis du maître de concert Hoffmann, et M. Schnyder de Wartensée lui enseigna l'harmonie. Enfin il se rendit à Vienne en 1828 et y reçut des conseils de Mayseder et du chevalier de Seyfried. Depuis lors il a voyagé en Allemagne, en Suède, en Danemark, en Hollande, en Belgique, en France, en Angleterre et en Russie, pour y donner des concerts. On a imprimé de sa composition *Huit études pour le violon*, op. 5, à Francfort, chez Fischer, et six chants à voix seule avec accompagnement de piano.

**WOLF DE WOLFENAU** (Antoine), auteur inconnu d'un ouvrage intitulé : *Musikalische Scalen oder Verstellung der zwölf Dur-und zwölf Molltonarten* (Échelles musicales, ou tableau des douze tons majeurs et des douze tons mineurs), Leipsick, 1802, in-4°.

**WOLFF** (Georges) était étudiant à l'Université de Halle (Saxe), lorsqu'il publia la dissertation académique intitulée : *Pars generalis musicæ publicæ disquisitioni subjecta ;* Hallis Saxonum, 1634, in-4° de vingt pages.

**WOLFF** (Léopold), organiste du couvent de Franciscains, à Cologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre de chant à l'usage de cet ordre religieux, précédé d'un petit traité du plain-chant. Ce livre a pour titre : *Musica choralis Franciscana, tripliciter divisa in Medullam cantus Gregoriani, sive ejusdem principia generalia, in cantorale tonorum communium, et in processionale romanum ordinis.* Coloniæ, 1750, in-12.

**WOLFF** (Édouard), pianiste et compositeur, est né le 15 septembre 1816, à Varsovie, où son père était médecin. Un vieux maître de musique de cette ville, nommé *Zawadzki*, lui a donné les premières leçons de piano. En 1828, M. Wolff est parti pour Vienne, où il est devenu élève de Würfel (*voy.* ce nom) pour le piano. Après quatre années de séjour et d'études dans cette ville, où il donna des concerts, il retourna à Varsovie, en 1832. Là il reçut des leçons d'harmonie et de composition d'Elsner (*voy.* ce nom) pendant trois ans. Chaque année il donnait deux concerts, où ses progrès comme virtuose et comme compositeur se faisaient remarquer. Le désir de perfectionner son talent par de fréquentes occasions d'entendre de grands artistes, et l'espoir d'étendre sa réputation lui firent prendre la résolution de se rendre à Paris, où il arriva dans le mois de septembre 1835. Depuis lors, M. Wolff s'y est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts : il y a publié un très-grand nombre de compositions. Ses ouvrages gravés, au nombre de plus de deux cents, se font remarquer par l'élégance du style, qui a quelque analogie avec celui de son compatriote Chopin. Parmi ces productions, on remarque particulièrement des études de piano, op. 20, 50, Paris, Schlesinger, op. 90 et 100, Paris, Troupenas ; un grand concerto pour piano et orchestre, op. 39; plusieurs duos originaux ou sur des thèmes d'opéras, pour piano et violon avec MM. De Bériot et Vieuxtemps, à Paris, chez Troupenas, Schlesinger et Meissonnier, trois duos pour piano et violoncelle, avec Batta, chez Schlesinger. Des nocturnes, fantaisies, valses et mazurkas pour piano seul, etc. M. Wolff a en manuscrit quatre grands concertos pour piano et orchestre, deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, et diverses autres compositions. Il a fait avec succès plusieurs voyages d'artiste, en France et en Allemagne.

**WOLFRAM** (Jean-Chrétien), organiste à Goldbach, près de Gotha, mort le 17 novembre 1835, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Anleitung zur Kenntniss, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln für Orgelspieler und alle diejenigen welche bey Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interressirt sind* (Introduction à la connaissance, l'appréciation et l'entretien de l'orgue, à l'usage des organistes et de tous ceux qui sont intéressés à la construction, à la réparation, à l'examen et à la conservation de cet instrument), Gotha, Stendel, in-8° de 363 pages, avec deux planches. Cet ouvrage ne se distingue de celui de Schlimbach et des autres

du même genre que par quelques recherches intéressantes sur les divers systèmes de tirages du clavier de l'orgue.

**WOLFRAM** (Joseph-Marie), bourgmestre à Tœplitz, amateur distingué, est né le 21 juillet 1789, à Dobrzan, en Bohême. Ayant été envoyé à l'Université de Prague pour y suivre les cours de droit, il profita de son séjour en cette ville pour développer les connaissances qu'il avait acquises dans la musique dès son enfance. Plus tard, il alla à Vienne, y reçut des leçons de Dreschler pour le piano et pour l'harmonie, puis il retourna à Prague, où Jean Kozeluch lui enseigna le contrepoint. Des revers de fortune l'ayant obligé en 1811 à chercher des ressources dans son talent de musicien, il retourna à Vienne, où les recommandations de son ami Moschelès lui procurèrent des élèves pour le chant et pour le piano. Il y publia ses premières productions pour cet instrument, et écrivit le petit opéra *Ben Ali*, qui ne fut pas représenté. En 1813, il quitta Vienne et retourna de nouveau en Bohême sur la promesse qui lui avait été faite d'un emploi au service de l'État. Il obtint en effet la place de syndic à Thensing, puis remplit des charges de magistrature à Grappen et à Tœplitz. En 1824, il fut nommé bourgmestre de cette dernière ville, et depuis lors il en a constamment rempli les fonctions. Dans toutes les positions il a conservé la même activité pour la culture de la musique et pour la composition. Joseph-Marie Wolfram est mort à Tœplitz, le 30 septembre 1839. En 1815, il avait écrit un *Requiem* à l'occasion de la mort d'un de ses amis; l'année suivante, il composa une messe solennelle et plusieurs quatuors de violon. Depuis lors il a écrit : 1° *Le Diamant*, petit opéra. 2° *Hercules*, idem. 3° *Alfred*, grand opéra de Kotzebue, représenté à Dresde, en 1826. A l'occasion du succès de cet ouvrage, on proposa à Wolfram la place de maître de chapelle demeurée vacante par la mort de Weber; mais il la refusa, et elle fut donnée à Reissiger. Les autres opéras de Wolfram sont : *Le Normand en Sicile* (de Gœthe); *Le Prince Lisette* (du même); *Le Moine de la montagne*; *Le Château de Coudra*; *Maja* et *Alpino*, ou *La Rose enchantée*, gravée en partition pour le piano, à Dresde, chez Arnold, et l'opéra héroïque *Witikind*. On cite aussi une *Messe nuptiale*, composée en 1832, comme un de ses plus beaux ouvrages. On a imprimé de sa composition des sonates pour piano, à Vienne, chez Diabelli et Mechetti; des rondos pour le même instrument, à Vienne et à Dresde; des variations, *idem*; quatre chants à voix seule et piano, Dresde, Paul; six chants de Tieck, *idem*, *ibid.*, et les chants populaires de la Servie, Leipsick, Hofmeister.

**WOLFRAM** (Joseph), flûtiste au service du grand-duc de Bade, est né le 11 janvier 1798 à Mœrich-Neustadt, en Moravie. Son père, amateur de musique, lui donna les premières leçons de flûte, et fit avec lui un voyage en Russie, quand il eut atteint l'âge de onze ans. Là, Wolfram reçut des leçons de Bayr, et se fit entendre dans les villes principales de l'empire russe, où il fit un séjour de six ans. A son retour, il s'arrêta à Berlin, puis visita la Suisse, la Bavière et l'Autriche, en 1817. Après un assez long séjour à Vienne, il parcourut la Hongrie et l'Italie, donnant partout des concerts avec succès. De retour en Allemagne par le Tyrol, il visita Prague, Leipsick, Augsbourg, Stuttgard, puis se rendit à Paris, par Strasbourg et Nancy. Lorsqu'il voulut retourner en Allemagne, il prit sa route par la Belgique et la Hollande, puis arriva à Carlsruhe en 1829, après dix-sept années de voyages, et y entra dans la chapelle du grand-duc. Chaque année, il obtient un congé et voyage avec sa femme, pianiste de talent, pour donner des concerts. Cet artiste n'a rien fait graver de sa composition.

**WOLKMER** (Jean), écrivain cité par Gessner (*Bibl. univers.*) comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Epitome utriusque musicæ activæ*, 1538. Il est vraisemblable que le nom a été mal écrit par Gessner, et que cet auteur n'est autre que *Jean Volckmar* (voyez ce nom.)

**WOLLANCK** (Frédéric), conseiller de justice à Berlin et amateur distingué, naquit dans cette ville, le 3 novembre 1782. Gœrlich et Fasch lui enseignèrent la musique et le chant. Après avoir achevé l'étude du droit à l'université de Francfort-sur-l'Oder, il fut nommé, en 1805, référendaire au tribunal de Berlin, fut fait assesseur en 1808, et conseiller en 1813. Encouragé par Charles-Marie de Weber, il composa, en 1811, son premier opéra (*Les Bergers des Alpes*), qui fut représenté dans la même année. Plusieurs autres compositions succédèrent à cet ouvrage. En 1826, il fit un voyage à Paris, afin d'y faire la connaissance de Rossini et de Boieldieu. Le choléra, qui régnait à Berlin, l'enleva à ses amis et à l'art dans la nuit du 5 au 6 septembre 1831. On a gravé de la composition de Wollanck : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, Mayence, Schott. 2° Grand trio pour

piano, violon et violoncelle, Berlin, Schlesinger. 3° *Salve Regina* à voix seule, deux violons, alto et basse, Berlin, Grœbenschütz. 4° Monologue de *La Fiancée de Messine* (de Schiller) à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* 5° Scène de *Marie Stuart* (de Schiller), *idem*, Berlin, Concha. 6° *Hedwige de Rugenhagen*, cantate, *idem*, Berlin, Schlesinger. 7° Huit recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, Berlin et Leipsick. Wollanek a laissé en manuscrit deux messes et quelques autres pièces de musique religieuse composées pour l'église Saint-Louis de Berlin; deux offertoires; un graduel; *Regina Cœli*; un *Requiem*; un *Sanctus*; deux ouvertures à grand orchestre; plusieurs sextuors, quintettes et quatuors d'instruments; des concertos pour clarinette et autres instruments; des sonates de piano, etc.

**WOLLANECK** (Antoine), violoniste habile et organiste, naquit à Prague, le 1er novembre 1761. Après avoir dirigé la musique des théâtres bohémien et allemand de Prague, pendant plusieurs années, il alla remplir les mêmes fonctions à Leipsick, en 1797 et 1798. De retour à Prague, il a été, pendant onze ans, organiste à la collégiale de Welschschrad, puis a été nommé en 1812 directeur du chœur de l'église Saint-Pierre, pour lequel il a écrit plusieurs morceaux de musique. Il est mort à l'âge de 88 ans, à Prague, en 1849. On connaît aussi de lui des symphonies, des sonates pour le violon et des recueils de danses pour le piano, qui ont été gravés à Prague en 1807, 1808 et 1809.

**WOLLICK** (Nicolas), né dans la seconde moitié du quinzième siècle, au village d'Ancerville, près de Bar-le-Duc (dont le nom latin est *Serovilla* ou *Sororisvilla*), est désigné sous le nom de *Nicolas Wollick de Serouilla*, dans la première édition d'un traité de musique dont il est auteur, et par celui de *Nicolaus Wollicus Barroducensis* dans les autres. Les anciens bibliographes et biographes ont latinisé son nom en ceux de *Bolliciue* et *Volliciue*. Il paraît qu'il avait fait un voyage à Cologne, ou qu'il y avait peut-être achevé ses études, car la première et la deuxième éditions de son livre ont été publiées dans cette ville, et l'on y trouve à la fin une épître dédicatoire au recteur du gymnase *Corneliue*, ainsi appelé en mémoire de Cornelius Agrippa, qui était né à Cologne. Cette épître est signée *Nicolaus Gallus*, ce qui semble indiquer qu'il était appelé par ses condisciples *Nicolas le Gaulois*. Plus tard, Wollick se rendit à Paris, car c'est dans cette ville qu'il refondit son ouvrage, ainsi qu'on le voit par ces mots qui terminent la préface du troisième livre: *Ex cubiculo nostro parrhisiensi, tertio Idus Martias M. D. 9.*; mais il était alors maître ès arts (*artium magister*) et professeur au collége de Metz, car cette préface est adressée à ses élèves (*ad suos scolasticos Metenses*). J'ai puisé ces renseignements dans les différentes éditions du livre de Wollick.

La première édition de ce livre a pour titre: *Opus Aureum Musices castigatissimum, de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium è diversis excerptum*, in-4° gothique de 38 feuillets non paginés. Au recto du dernier, on lit: *Explicit opusculum musicæ omnibus volentibus cantum utrumque scire necessarium, fausto fine impressum Coloniæ per honestum virum Henricum Quentel civem famatum ejusdem. Anno missionis in carnem divini Verbi* 1501. Il y a des exemplaires de cette édition dont le frontispice a été renouvelé et qui portent la date de *Cologne*, 1504. Cet ouvrage est divisé en quatre parties qui traitent du plain-chant, de la solmisation, des tons, de la musique mesurée et du contrepoint. La deuxième édition est la reproduction à peu près exacte de la première. On lit à la fin ces mots: *Hic liber fuit compositus per Nicolaum Wollick de Serovilla, artium magistrum, ut patet ex Epistola quam dirigit D. Adam. Popardiensi sacræ scripturæ licentiato ac in gymnasio Corneliano regenti, et impressus fuit Coloniæ apud Hæredes D. Quentel, anno Domini* 1505, in-4°, gothique. Ainsi qu'on l'a vu ci-dessus, Wollick refondit en entier son ouvrage dans la troisième édition, et le divisa en six livres. Les deux premiers seuls sont à peu près semblables au contenu des deux premières éditions; mais le reste est absolument changé, beaucoup plus développé, et plus important, sous le rapport de l'histoire, de la science et de l'art. Cette édition, qui a été complétement inconnue à tous les bibliographes, est intitulée : *Enchiridion musices Nicolai Wollici Barroducensis de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans, omnibus cantu oblectantibus perutile et necessarium*, in-4° de 68 feuillets non paginés, avec la vignette, la marque et le nom de Jehan Petit, au frontispice, suivis de ces mots: *Venale habetur Parisiis in vico divi Jacobi sub signo floris lilii, et in eodem vico sub signo*

*imaginis Sancti Georgii ibi et impressum*, 1509. La quatrième édition, absolument semblable à la troisième, a été imprimée à Paris, chez Michel Tholoze, en 1512, petit in-4° de 66 feuillets. Enfin la cinquième, semblable aux deux dernières pour le texte, a ces mots à la dernière page: *Impressum Parisiis impensa honestorum virorum Joh. Parvi* (Petit) *ad intersignum lilii aurei, et Francisci Regnault ad intersignum divi Claudii commorantium. Anno Virginei partus* 1521, 10 *maji*, in-4°, gothique. Le livre de Wollick est écrit avec méthode; il est beaucoup plus substantiel que la plupart des traités de musique de la même époque.

**WOLTZ** (Jean), organiste à Heilbronn, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces d'orgue des plus célèbres maîtres de son temps, en tablature, sous ce titre: *Nova Musices organicæ tabulatura*, Basileæ, 1617, in-fol. de 90 feuilles.

**WONNEGGER** (Jean), né vraisemblablement en Lithuanie, dans la première moitié du seizième siècle, car il ajoute à son nom la qualification de *Litavicus*, s'est fait connaître par un bon abrégé du *Dodecachordon* de Glaréan. Ce petit livre, devenu fort rare, a pour titre: *Musicæ epitoma ex Glareani Dodecachordo*. Basileæ per Henricum Petri, 1557, petit in-8°. Une deuxième édition, ou plutôt une reproduction de la première, a paru deux ans plus tard, chez le même libraire, avec l'addition de la musique de Manfred Barbarini sur l'Éloge des villes fédérées de la Suisse, poëme de Glaréan (voyez ce nom).

**WOOD** (Antoine), antiquaire et biographe, naquit à Oxford, le 17 décembre 1632, et mourut dans la même ville, le 29 novembre 1695. Dans son histoire de l'université d'Oxford, intitulé: *Athenæ Oxonienses, an exact history of all writers and bishops of Oxford*, etc. (Londres, 1691-92, in-fol., deuxième édition, 1721; in-fol., troisième *idem*, Londres, 1813-19, 4 volume in-4°), Wood traite en détail de la vie des musiciens anglais qui ont été gradués ou attachés à l'université. Les matériaux de cette partie de son ouvrage, intitulés: *Some materials towards a history of the lives and compositions of all English musicians*, et formant 210 pages, sont au musée Ashmoléen de l'Université, n° 8568, 106. C'est à cette source que Hawkins et Burney ont puisé pour l'histoire des musiciens anglais contenue dans leurs histoires générales de la musique.

**WOOD** (madame), connue d'abord sous le nom de *Miss Paton*, est née en 1802 à Édimbourg, où son père était maître de musique du collége appelé *High-School*. Elle n'eut point d'autre maître que lui pour la musique et le chant. Ses progrès furent si rapides dans cet art, qu'à l'âge de cinq ans elle composait déjà de jolies chansons. A huit ans, elle se faisait entendre dans les concerts publics, et elle était à peine parvenue à sa quinzième année lorsqu'elle brilla au concert noble de Londres, sur le piano, la harpe et dans le chant. Cependant son père, ne voulant pas la fatiguer, cessa de la faire entendre, et mit tous ses soins à achever son éducation. Après six années consacrées à l'étude, elle reparut dans les concerts en 1821, et débuta l'année suivante au théâtre de Haymarket, dans le rôle de Suzanne du *Mariage de Figaro*, puis dans celui de Rosine du *Barbier de Séville*. Elle passa ensuite au théâtre de Covent-Garden, puis à celui de Drury-Lane, où elle créa le rôle de *Rezia*, dans l'*Oberon* de Weber. On voit dans la correspondance de ce compositeur les expressions non douteuses de la satisfaction qu'il éprouvait à lui entendre chanter ce rôle. J'ai entendu Miss Paton dans plusieurs concerts à Londres, en 1829, et je n'ai jamais pu l'écouter sans émotion dans les chansons écossaises, qu'elle rendait avec un charme inexprimable. Elle avait contracté à cette époque une liaison intime avec lord Lennox, et passait même pour sa femme; depuis lors elle a épousé M. Wood, acteur du théâtre de Covent-Garden. Plus tard elle voyagea en Italie avec Bochsa, et chanta sur les théâtres de Milan, de Venise et de Naples. Après son retour en Angleterre, elle s'est retirée à la campagne près de Bath, où elle est morte en 1864.

**WORALECK** (Joséphine), femme du compositeur Cannabich fils, naquit à Brunn le 17 août 1781. Fille du directeur de musique Woraleck, elle reçut de son père des leçons de musique et de chant, puis elle alla achever son éducation à Francfort-sur-le-Mein. Son début au théâtre fut heureux, à cause de l'expression dramatique qu'elle mettait dans son jeu et dans son chant. En 1798 elle épousa Cannabich et le suivit à la cour de Munich, où elle brilla jusqu'en 1807; mais une affection de poitrine l'obligea alors à cesser de chanter dans l'Opéra.

**WORGAN** (Jean), musicien anglais, né à Londres vers 1715, fut d'abord élève de son frère aîné, puis de Roseingrave, et enfin de Geminiani. Hændel et Palestrina furent les maîtres qu'il étudia avec persévérance. Par

l'analyse des ouvrages du premier de ces auteurs, il devint un savant fuguiste sur l'orgue. Son talent lui fit obtenir les places d'organiste de Saint-Botolph et de Saint-André, et l'université d'Oxford lui conféra le grade de docteur en musique. Il mourut en 1790 dans un âge avancé. Ses principaux ouvrages sont l'oratorio intitulé *Hannah*, exécuté au théâtre de Haymarket en 1764, et *Manassah*, que Worgan fit entendre à l'hôpital de Lock, deux ans après. Quelques recueils de pièces pour l'orgue ont été imprimés à Londres, ainsi qu'un très-grand nombre de chansons à une ou plusieurs voix, qu'il avait composées pour les concerts du Wauxhall.

**WORM** (Olaus), savant danois, né le 13 mai 1588 à Aarhus dans le Jutland, fit ses études à Luneboorg, Giessen, Strasbourg, Bâle et Padoue, puis se fixa dans sa patrie en 1613, et enseigna la littérature grecque et les sciences dans l'université de Copenhague. Il mourut dans cette ville, le 7 septembre 1654. Au nombre de ses écrits on remarque une dissertation savante sur le cor d'or antique trouvé en Danemark, intitulée : *De aureo Serenissimi Domini Christiani V Daniæ Electi Principis cornu*. Hafniæ, typis Melch. Martzan, 1641, in-fol. de 72 pages.

**WORZISCHECK** (Jean-Hugues), né le 11 mai 1791 à Wamberg en Bohême, était fils d'un maître d'école Après avoir reçu de son père les premiers principes des lettres et de la musique, il alla à Prague pour y faire ses études, et pour se perfectionner dans la musique. Son maître de composition fut Tomascheck. Ayant achevé sa philosophie, il se rendit à Vienne, où il obtint un emploi au conseil d'État, dans le département de la marine; mais il quitta ce poste pour celui d'organiste de la cour, auquel il fut promu le 10 janvier 1823. Il ne jouit pas longtemps de ce dernier emploi, car il mourut le 19 novembre 1825, à l'âge de trente-quatre ans. Il a fait graver à Vienne les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Rhapsodies pour le piano forte*. 2° *Rondeau pour piano et violoncelle*. 3° *Le Désir, andante pour le piano*. 4° *Le Plaisir, allegro pour le piano forte*. 5° *Sonate pour piano et violon*. 6° *La Sentinelle, divertissement pour deux pianos*. 7° *Impromptu pour le piano*. 8° *Rondeau pour piano et violon*. 9° *Variations pour piano et violoncelle*. 10° *Symphonie à grand orchestre*. 11° *Rondeau brillant pour le violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse*. 12° *Fantaisie pour le forte piano*. 13° *Gott in Fruehling*, chœur à quatre voix. 14° *Rondeau pour le piano, avec orchestre*. 15° *Rondeau espagnol, avec accompagnement*.

**WOTAWA** (Barthélemy), excellent organiste à Wittingau, en Bohême, fut élève du célèbre Segert. Il mourut jeune encore à Wittingau, en 1787. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour l'orgue. Je possède de lui des fugues et des préludes pour cet instrument qui sont du plus beau style.

**WOYTISSEK** (Antoine-Fabien-Aloys-Jean), compositeur et professeur de chant et de piano, est né le 20 janvier 1771, à Ratay, près de Kaursim, en Bohême. A l'âge de huit ans, il entra au couvent de Suzawa, en qualité d'enfant de chœur, y fit de bonnes études latines, et apprit le clavecin et la basse continue sous la direction de Joseph Jawureck et de Maurice Meystrick. Plus tard, il continua ses études à l'école normale de Prague, dans l'intention de devenir instituteur. Ayant obtenu son diplôme en 1789, il fut en effet sous-maître à l'école de Saar, en Moravie, puis à celle de Naseradecs, en Bohême. Son mérite le fit ensuite choisir comme instituteur à Wassowicz et à Rostinarz. Son penchant pour la musique lui fit quitter cette dernière position pour aller à Prague, où il devint répétiteur du chant et souffleur à l'Opéra italien. Lui-même parut plusieurs fois sur la scène avec succès comme chanteur; mais son savoir lui procura enfin une situation plus convenable, en 1802, lorsqu'il reçut sa nomination de sous-bibliothécaire de l'université. En 1810, il accepta une place de basse chantante à la cathédrale; il l'occupait encore en 1819. Woytissek a écrit pour le théâtre national de Prague les opéras suivants, en langue bohême : 1° *Les Meuniers de Prague*, en un acte. 2° *Le Cousin de Podskal*, idem. 3° *La Garde de nuit de Liebeschau*, idem. 4° *La Licitation des femmes*, idem. Il a composé aussi, pour le comte Ferdinand de Kinsky, un grand opéra héroïque intitulé *Sieg der Treue* (Victoire de la fidélité). Une messe solennelle de sa composition a été exécutée au couvent de Strahow, en 1813, et considérée comme un bel ouvrage. On connaît aussi sous son nom *le Déserteur*, ballet, un concerto pour clavicorde, des cantates, environ cinquante chansons allemandes et bohémiennes avec accompagnement de piano, et des danses pour la Bohême.

**WRAGG** (Georges), professeur de flûte à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'une méthode pour cet instrument, intitulée : *Improved Flute preceptor*, Lon-

dres, in-fol. Il a été fait *seize éditions* de cet ouvrage.

**WRANICZKY** (Paul), ou **WRANITZKY**, compositeur distingué, naquit en 1756, à Neureisch, en Moravie. Sa première éducation fut faite chez les Prémontrés de cet endroit ; il y apprit aussi les éléments de la musique et de l'art de jouer de l'orgue, puis il alla continuer ses études à Iglau et à Olmütz, et s'y appliqua particulièrement au violon, sur lequel il acquit tant d'habileté, que lorsqu'il se rendit à Vienne, en 1776, pour y suivre le cours de théologie au séminaire impérial, il fut immédiatement choisi pour remplir les fonctions de directeur de musique dans cet établissement. Le compositeur suédois Joseph Kraus, qui se trouvait alors dans la capitale de l'Autriche, lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Son ardeur dans ses études et son heureux instinct lui firent faire de si rapides progrès dans l'art, que l'attention publique fut bientôt fixée sur lui par des compositions remplies de feu et de goût. Doué d'une prodigieuse fécondité, il multipliait ses productions avec beaucoup de rapidité. En 1785, il fut nommé directeur de musique de l'Opéra allemand de Vienne et du théâtre de la cour ; il en remplissait encore les fonctions lorsqu'il mourut le 28 septembre 1808, universellement regretté.

La musique de Wraniczky a eu beaucoup de vogue dans sa nouveauté, à cause de ses mélodies naturelles et de son style brillant. Il traitait bien l'orchestre, particulièrement dans les symphonies. Je me souviens que, dans ma jeunesse, les siennes se soutenaient très-bien auprès de celles de Haydn. Leur abandon prématuré a toujours été pour moi un sujet d'étonnement. Les ouvrages de cet artiste sont presque innombrables ; car, indépendamment de tous ceux qui ont été publiés, il en a laissé beaucoup en manuscrit qui ont été composés pour le service de l'impératrice et pour celui du prince Esterhazy. Wraniczky s'est aussi fait connaître avantageusement comme compositeur dramatique par plusieurs opéras, ballets et mélodrames. Son *Obéron*, joué à Francfort, en 1790, pour le couronnement de l'empereur Léopold II, a eu un des plus brillants succès qu'un opéra allemand eût obtenus jusqu'alors, car on le joua vingt-quatre fois dans l'espace de six semaines, et les directeurs de spectacles le firent représenter dans toute l'Allemagne pendant le cours de cette même année. Voici la liste des ouvrages de théâtre et des productions imprimées de ce compositeur.

I. Musique dramatique. 1° *Obéron, roi des Elfes*, représenté à Francfort-sur-le-Mein, en 1790 et à Vienne, en 1791, gravé en partition pour le piano, à Manheim et à Offenbach. 2° *L'Amant de trois jeunes filles*, petit opéra, Vienne, 1791. 3° *La Station de poste*, idem, 1793. 4° *Mercure*, idem, au théâtre Marinelli, de Vienne, 1793. 5° *Le Royaume de Maroc*, idem. 6° *La Bonne Mère*, idem, 1794. 7° *Les Vendanges*, ballet, 1794. 8° Musique pour le drame de *Rolla*, 1785. 9° *La Fête des Lazzaroni*, opéra, 1795, gravé en partition pour le piano à Offenbach et à Brunswick. 10° *Zéphire et Flore*, ballet, gravé à Vienne, chez Artaria, en 1796. 11° *La Fête du prince*, cantate en deux actes, ouvrage considéré comme une des meilleures productions de Wraniczky ; il fut exécuté à Eisleben, en 1798. 12° *Le Menuisier*, opéra, en 1799. 13° *Zémire et Azor*, ballet. 14° *La Fille des bois*, ballet. 15° Musique pour le drame *Rodolphe de Felsek, ou la Tempête*. 16° *Idem*, pour le drame *Siri-Brahé*. 17° *Idem*, pour le drame *Jeanne de Montfaucon*. Plusieurs morceaux de ces ouvrages ont été gravés avec orchestre à Vienne et à Offenbach. II. Musique instrumentale. 18° Symphonies à grand orchestre, op. 2, pour le couronnement du roi de Hongrie, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 11, *ibid.* ; trois *idem*, op. 16, *ibid.* ; une *idem*, pour le couronnement de l'empereur François I^er^, op. 19, *ibid.* ; une *idem* (La Chasse), op. 25, *ibid.*, et Sieber, à Paris ; une *idem* (Symphonie caractéristique pour la paix de 1798), op. 31, Augsbourg, Gombart ; trois *idem*, op. 33, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 35, *ibid.* ; *idem*, op. 36, *ibid.* ; *idem*, op. 37, *ibid.* ; *idem*, op. 50, 51 et 52, *ibid.* 19° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 18, liv. I ; trois *idem*, liv. II, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 29, *ibid.* ; trois *idem*, op. 38, *ibid.* 20° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 10, Offenbach, André ; Paris, Janet ; six *idem*, op. 15, Offenbach, André ; Paris, Sieber ; six *idem*, op. 16, Vienne, Mollo ; Paris, Janet, Sieber ; six *idem*, op. 23, Offenbach, André ; Paris, Janet, Sieber ; six *idem*, op. 26, Offenbach, André ; six *idem*, op. 30, *ibid.* ; six *idem*, op. 32, *ibid.* ; trois *idem*, op. 40, Vienne, Weigl. 21° Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 1, liv. I et II, *ibid.* ; Paris, Janet et Sieber ; trois *idem*, liv. III, Paris, Janet, Sieber. 22° Concerto pour violoncelle, op. 27, Offenbach, André. 23° Concerto pour flûte, op. 24, Offenbach, André. 24° Trois trios pour deux flûtes et violoncelle, op. 53, Offenbach, André.

25° Divertissements en quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 34, *ibid.* 26° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 21, *ibid.* 27° Trois sonates pour piano seul, op. 22, *ibid.* Wraniczky a laissé environ 50 œuvres inédites.

**WRANICZKY** (Antoine), frère puîné du précédent, né à Neureisch, en 1761, se livra à l'étude du violon dès son enfance, et acquit beaucoup d'habileté sur son instrument. Après avoir fait ses premières études chez les Prémontrés de Neureisch, il alla suivre des cours de philosophie et de droit à Brünn, puis se rendit à Vienne, près de son frère. Mozart et Haydn lui donnèrent des conseils pour la composition, et Albrechtsberger lui enseigna le contrepoint. Fixé à Vienne en qualité de chef d'orchestre chez le prince de Lobkowitz, et de professeur de violon, il forma un grand nombre d'élèves distingués, et se fit connaître aussi avantageusement comme compositeur. On cite avec éloge deux messes solennelles écrites par lui, dont l'une fut exécutée à Prague, en 1796, et l'autre, dans l'église des Augustins à Vienne, en 1797. Cet artiste de mérite mourut à Vienne, en 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour violon et orchestre, op. 11, Offenbach, André. 2° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 8, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 14, liv. II, Paris, Sieber. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, Vienne, Haslinger. 5° Trois *idem*, op. 2, Vienne, Kozeluch. 6° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 7° Trois *idem*, op. 4, Offenbach, André. 8° Trois *idem*, op. 5, *ibid.* 9° Trois duos pour deux violons, op. 20, *ibid.* 10° Vingt variations pour deux violons, Vienne, Artaria. 11° Sonates pour violon et basse, op. 6, Offenbach, André. 12° Vingt variations pour violon et basse, op. 7, *ibid.* 13° Méthode de violon, Vienne, Cappi.

**WRANICZKY** (madame Catherine **KRAUS**-), fille du précédent, née à Vienne en 1800, a eu en Allemagne la réputation d'une cantatrice distinguée. Elle débuta au théâtre de la Porte de Carinthie à Vienne, puis fut engagée, en 1821, comme première cantatrice au concert de Leipsick. Après avoir parcouru l'Allemagne, elle a chanté avec succès au théâtre de Hambourg pendant les années 1829 et 1830, puis elle est retournée à Vienne, où elle a été engagée au théâtre Josephstadt.

**WUIET** (Caroline), fille d'un organiste de Rambouillet, connue aussi sous le nom de madame Auffdiener, naquit en 1766, et fut citée comme un enfant célèbre. A l'âge de cinq ans, elle excitait déjà l'admiration par son talent sur le piano. La reine Marie-Antoinette lui accorda une pension pour son éducation : Beaumarchais et Demoustier furent ses maîtres pour la littérature, Grétry lui donna des leçons de musique, et Greuze dirigea ses études dans la peinture. Ses relations avec la famille royale, pendant les troubles de la révolution, la firent arrêter et condamner à la déportation ; mais elle parvint à s'enfuir en Angleterre, puis vécut quelque temps en Hollande du produit des leçons de piano qu'elle y donnait. De retour à Paris sous le gouvernement du directoire, elle se lia d'une intime amitié avec madame Tallien, devint femme à la mode, et fut citée avec éloge comme écrivain et comme musicienne. En 1807, elle épousa M. Auffdiener, colonel du génie au service du Portugal, et suivit son mari à Lisbonne, où elle prit le nom de *Dona Elidora*. Les revers des armées françaises en Portugal et en Espagne la firent rentrer dans sa patrie. Séparée de son mari, elle vécut en donnant des leçons de musique, publiant des romances et chansonnettes, et composant des romans. Retirée plus tard à Saint-Cloud, près de Paris, elle y passa ses dernières années dans un état d'aliénation mentale, et y mourut en 1835. En 1786, Mademoiselle Wuiet fit représenter au théâtre des Beaujolais *L'Heureuse Erreur*, petit opéra dont elle avait composé les paroles et la musique. Elle a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin avec violon et basse, op. 1, Paris, 1785. 2° Pot-pourri pour clavecin, Paris, Boyer. 3° Six romances avec accompagnement de piano, Paris, 1798. 4° *Comme elle était jolie*, romance, *ibid.* 5° *Moi, j'aime la danse*, chansonnette, *ibid.* Ces dernières productions ont obtenu du succès de vogue.

**WUNDERLICH** (Jean-Georges), fils d'un hautboïste au service du margrave d'Anspach, naquit à Bayreuth, en 1755, et apprit à jouer de la flûte sous la direction de son père. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris et y devint élève de Rault, alors l'artiste le plus habile sur cet instrument. Admis dans l'orchestre du Concert spirituel, en 1779, Wunderlich entra, en 1782, dans la musique du roi, et à l'orchestre de l'Opéra pour y jouer la deuxième flûte, en 1787, puis la première. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Paris, il y fut appelé comme professeur, et y forma de bons élèves à la tête desquels se place Tulou.

Retiré de l'Opéra en 1815, après trente ans de service, il eut pour successeur ce même élève devenu dès lors le premier des flûtistes de l'Europe. Wunderlich conserva sa place de professeur au Conservatoire jusqu'à sa mort, arrivée en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Six duos pour deux flûtes, liv. 1, Paris, Richault. 2° Sonates pour flûte et basse, op. 1, Paris, Janet. 3° Six solos pour la flûte à cinq clefs, op. 5 et 6, Paris, Frère. 4° Six divertissements pour flûte solo, Paris, Janet. 5° Études pour la flûte à cinq clefs, composées de soixante-quatre exercices dans tous les tons, *ibid.* 6° Études et caprices pour la flûte, Paris, A Petit. 7° Trois grand solos, *idem.* Paris, Janet. 8° Six grands solos, *idem,* Paris, A. Petit. 9° Trois grandes sonates avec basson ou violoncelle, *ibid.* 10° Méthode pour la flûte, Paris, A. Petit.

**WUNSCH** (Chrétien-Ernest), docteur en médecine à Francfort-sur-l'Oder, puis à Leipsick, né à Hohenstein, en 1744, mort dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Initia novæ doctrinæ soni*, etc., Lipsiæ, 1776, in-4° de 40 pages, avec 2 planches.

**WURDA** (Joseph), ténor renommé en Allemagne, est né à Raab, en Hongrie, le 11 juin 1807. Fils de parents sans fortune, il étudia la musique à l'école de ce lieu et en chantant dans les églises. La beauté de sa voix le décida à se rendre à Vienne, où il prit des leçons de chant d'un maître italien nommé *Cicinnara*. En 1830, il accepta un engagement au théâtre de la cour de Strélitz, et pendant les cinq années de son séjour dans cette résidence, il travailla sans relâche à perfectionner son talent. Ayant débuté, en 1839, au théâtre de Hambourg, dans le *Pirate*, de Bellini, il y obtint un succès si brillant, que la direction l'engagea immédiatement à des conditions avantageuses. Les opéras de Bellini furent pendant quelques années ceux où il brilla ; mais le rôle d'Éléazar, dans la *Juive* d'Halévy, est celui où il a montré le talent le plus complet. En 1847, il a été nommé directeur du théâtre de cette ville. Il occupait encore cette position en 1861.

**WÜRFEL** (Guillaume), pianiste et compositeur, naquit en 1791 à Planian, en Bohême. Sa mère, bonne musicienne, lui donna les premières leçons, et les progrès de l'élève furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il put déjà se faire entendre en public avec succès. Quelques livres de théorie, et les partitions des maîtres furent les seuls secours qu'il eût pour s'instruire dans la composition. A peine âgé de quinze ans, il écrivit une messe solennelle que les artistes instruits approuvèrent et qui montrait évidemment ses heureuses dispositions. Depuis lors, des concertos et des rondeaux pour orchestre le firent connaître avantageusement comme compositeur, et ses œuvres légères lui ont procuré un nom populaire. Son talent sur le piano était particulièrement remarquable par l'expression et l'élégance. En 1814, Würfel a fait un voyage d'artiste en Bohême, en Hongrie et en Pologne. La place de professeur de piano au Conservatoire de Varsovie lui fut offerte, en 1815, et il en remplit les fonctions pendant plusieurs années ; puis il se remit en voyage, s'arrêta quelque temps à Prague, et retourna enfin à Vienne, où il fut nommé directeur de musique au théâtre de la Porte de Carinthie, en 1826. Il est mort à Vienne le 22 avril 1832. Würfel a écrit, pour le théâtre dont il dirigeait la musique, les opéras *Rubezahl* et *le Manteau rouge;* le premier a eu du succès. On a gravé de la composition de cet artiste les ouvrages suivants : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 28 (en *mi* bémol), Leipsick, Peters. 2° *La victoire de Wellington*, fantaisie pour piano à quatre mains, op. 13, Vienne, Haas. 3° Fantaisie, *idem,* op. 14, Vienne, Haslinger. 4° Rondeaux brillants pour piano, op. 20, 24, 25, 30, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters; Vienne, Haslinger. 5° Grande polonaise, *idem*, op. 40; Varsovie, Brzezina. 6° Airs variés, *idem,* op. 15, 16, 17, 19, 29, Vienne, Haslinger; Leipsick, Hofmeister. 7° Polonaise, *idem,* op. 21, 27, Leipsick, Breitkof et Hærtel.

**WÜRST** (Richard), directeur royal de musique à Berlin, est né dans cette ville, le 22 février 1824. Pendant qu'il faisait ses études littéraires au Gymnase, il reçut des leçons de violon de Hubert Ries, puis il fut admis comme élève à l'école de musique de l'Académie des Beaux-Arts. Sorti de cette institution en 1841, il se livra à l'enseignement de son instrument et reçut dans le même temps des leçons de Mendelssohn pour la composition. Un concours ayant été ouvert à Cologne, en 1851, pour la composition d'une symphonie, Würst obtint le prix, puis il visita Paris, où il se livra à l'étude du chant. De retour à Berlin, il fut désigné comme professeur de violon, au Conservatoire fondé par Kullak, et enseigna le chant et la composition dans des cours particuliers. On a publié de cet artiste un concerto pour violon et orchestre, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, un trio pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon et des *Lieder*. Il a en manuscrit une

symphonie, une cantate et des psaumes à trois voix.

**WYCART** ou **WYKART** (Philippe), dominicain du couvent de Gand, naquit en Flandre, et mourut dans son monastère, le 22 février 1694. Les auteurs de la *Bibliothèque des prédicateurs* disent qu'il était savant dans la musique, bon organiste et qu'il connaissait bien la facture des orgues et des carillons. Il a laissé en manuscrit, dans son couvent, à Gand, deux traités intitulés : 1° *Tractatus de camponis et campanibus*. 2° *De directione horologii publici, ejusque tintinnabulorum*.

**WYNGAERT** (Antoine **VAN DEN**), musicien et compositeur (en latin **DE VINEA**), naquit à Anvers, dans la première moitié du quinzième siècle. Il fut chapelain-chantre de la cathédrale de cette ville et mourut en 1499. On ne connaît de lui que deux morceaux rapportés par Glaréan, dans son *Dodecachordon;* mais d'après ce qu'en dit cet auteur, Wyngaert fut un des contrepointistes les plus habiles de son siècle.

# X

**XÉNOCRITE**, musicien de l'antiquité, était de Locres en Italie, et naquit aveugle. Plutarque dit qu'il fut contemporain de Thalétas, de Xénodame, de Polymnestes et de Sacadas. Il ajoute qu'il fut l'un des auteurs du second établissement de la musique à Lacédémone. On lui attribue aussi la composition de *péans*.

**XÉNODAME**, musicien grec, né dans l'île de Cythère, composa des *péans* et des airs de danse appelés *hyporchèmes*.

**XIMENÈS DE CISNEROS** (François), archevêque de Tolède, cardinal et régent d'Espagne pendant la minorité et l'absence de Charles-Quint, naquit dans une petite ville de la Castille, en 1437, et mourut le 8 novembre 1517. La vie de ce prélat politique n'appartient point à cette Biographie ; il n'y est mentionné que pour le soin qu'il prit de rétablir dans l'église de Tolède le chant eugénien ou gothique connu sous le nom de *mozarabique*, qui avait souffert d'assez grandes altérations par le temps, et dont la tradition se perdait parmi les chantres de cette église.

**XUTUS**, joueur de flûte grec, vécut à Rome, et fut en grande faveur auprès d'Antoine, qui l'emmena en Égypte.

**XYLANDER** (Guillaume **HOLTZMANN**, connu sous le nom de), savant helléniste et critique allemand du seizième siècle, naquit à Augsbourg, le 26 décembre 1532, fit ses études aux universités de Tubingue et de Bâle, puis fut professeur de littérature grecque à l'Université de Heidelberg, et mourut épuisé par le travail et l'intempérance, le 10 février 1576, à l'âge de quarante-trois ans. Ce savant a traduit en latin les Vies des hommes illustres et les OEuvres morales de Plutarque (Bâle, 1561-1570, deux vol. in-fol.), où se trouve le traité de musique de cet auteur, avec des notes et des remarques. On lui doit aussi une version latine avec des notes du traité de Psellus sur les quatre sciences mathématiques, publiée sous ce titre : *De quatuor disciplinis mathematicis Opusculum*, Bâle, 1556, in-8°. L'édition de Leyde, 1647, est intitulée : *Compendium mathemat. quadrivium, id est arithmetica, musica, geometria et astronomia Michael. Pselli interpr. Xylandro.*

---

# Y

**YANIEWICZ** (Félix), violoniste polonais, né à Wilna, vers 1750, vécut quelque temps à la cour du roi Stanislas, à Nancy, dans sa jeunesse; puis il alla à Paris, vers 1770, et y publia ses premiers concertos; ensuite il voyagea en Italie et donna un concert à Milan, en 1786. Dans la même année, il se rendit à Londres et fut choisi comme chef d'orchestre de l'Opéra italien. Il y passa le reste de ses jours. Yaniewicz s'était marié avec une dame anglaise, et en avait eu un fils et deux filles, dont l'aînée se fit remarquer par un très-beau talent sur le piano. On ignore l'époque de sa mort. Les compositions connues sous son nom sont : 1° Concerto pour violon et orchestre, numéro 1, Paris, Imbault (Janet); numéro 2, *ibid.*; numéro 3 (en *la*), *ibid.*; numéro 4 (en *la*), *ibid.*; numéro 5 (en *mi* mineur), Paris, Six trios pour deux violons et basse; Paris, Imbault.

**YCART** ou **HYCART** (Bernard), musicien belge du quinzième siècle, vécut à Naples en qualité de chantre de la chapelle royale vers 1480, et fut renommé comme savant théoricien. Il eut quelques discussions sur des points de doctrine musicale avec Gafori (*voyez* ce nom). On ne connaît jusqu'à ce jour de ce savant musicien que deux lamentations de Jérémie à quatre voix, publiées par Octavien Petrucci (*voyez* ce nom), dans le recueil intitulé: *Lamentationum Jeremie prophete liber primus; Venetiis,* Petrucci, 1506, petit in-4° obl.

**YCKENBERG** (Sueno), né dans l'Ostrogothie vers 1772, était étudiant en philosophie à l'université d'Upsal lorsqu'il publia une dissertation intitulée *De Fatis musicis in Suæcia*; Upsal, 1797, in-4°.

**YOST** (Michel), clarinettiste célèbre, fils d'un trompette de la grande écurie du roi de France, Suisse d'origine, naquit à Paris en 1754. Le premier instrument dont il apprit à jouer fut le hautbois; mais plus tard, lorsque l'excellent clarinettiste Beer (*voyez* ce nom) se fut fixé à Paris, en qualité de chef de la musique des gardes du corps, Yost, plus connu sous son prénom de *Michel*, se livra à l'étude de la clarinette sous la direction de cet habile maître. Ses progrès furent rapides, et bientôt d'élève, il devint le rival de Beer lui-même. En 1777 il se fit entendre pour la première fois au concert spirituel et y excita l'admiration par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par la netteté de son exécution. Chaque année il joua ensuite à ce concert, et toujours avec un brillant succès. Une maladie cruelle, qui pendant près d'une année le tint aux portes du tombeau, lui avait laissé une grande faiblesse qu'il voulut surmonter en jouant dans deux concerts : cette imprudence lui causa une rechute qui l'enleva le 5 juillet 1786, à l'âge de trente-deux ans. Le meilleur élève de Yost a été Xavier Lefebvre. Michel Yost n'avait pas fait d'études de composition, mais il avait de la facilité à trouver des mélodies agréables et des traits brillants; il mettait tout cela sur le papier d'une manière assez informe, et son ami Vogel (*voy.* ce nom) se servait de ses idées pour rédiger ses concertos et les instrumenter. On a gravé sous le nom de *Michel* les ouvrages suivants: 1° Concertos pour clarinette et orchestre, n^os^ 1 à 14, Paris, Sieber. Les trois derniers sont posthumes. 2° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres 1 à 5, chacun de six quatuors, Paris, Sieber. 3° Duos pour deux clarinettes, œuvres 1 à 8, Paris, Sieber. 4° Airs variés pour clarinette, avec alto et basse, liv. I, Paris, Sieber.

**YOUNG** (Matthew), savant ecclésiastique irlandais, né en 1750 dans le comté de Roscommon, acheva ses études à l'université de Dublin, puis y remplit les fonctions de professeur. Ses profondes connaissances en théologie, en philosophie, dans les langues anciennes et modernes, et dans les sciences physiques et mathématiques, lui firent conférer l'évêché de Clonfort et Kilmacdnach (pays de Galles). Il mourut, après quinze mois de souffrances, d'un cancer à la bouche, le 28 novembre 1800. Au nombre des ouvrages de ce savant homme, on remarque celui qui a pour titre : *An Inquiry into the principal phenomena of sounds and musical strings* (Recherche concernant les principaux phénomènes des sons et des cordes musicales), Dublin, Jos. Hill, 1784, grand in-8° de 203 pages, avec une planche. Cet ou-

vrage est un des meilleurs et des plus complets qu'on ait écrits sur cette matière. La cinquième section de la deuxième partie traite des sons produits par les harpes éoliennes: l'auteur avait déjà traité cette matière dans le *Journal philosophique* de Nicholson.

**YOUNG** (William), compositeur anglais du dix-septième siècle, n'est connu que par un ouvrage intitulé: *Sonate a tre, quattro et cinque stromenti*, Inspruck, 1653, in-fol.

**YOUSSOUPOFF** (Le prince Nicolas), amateur violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, né en Russie vers 1820, a voyagé pendant plusieurs années en Italie, en Allemagne, en France et en Belgique, avec un secrétaire allemand, bon musicien, qui écrivait ses ouvrages et les mettait en ordre. Il vit habituellement à Pétersbourg dans son palais, où il entretient un orchestre de musiciens russes et étrangers. Le prince Youssoupoff a publié à Paris, chez G. Brandus et S. Dufour un concerto symphonique de violon avec orchestre, auquel la société néerlandaise pour l'encouragement de la musique a accordé une mention honorable. Postérieurement il a composé une sorte de symphonie historique pour violon et orchestre, à laquelle il a donné le nom de *Gonzalve de Cordoue*, et dont il a fait imprimer à Paris un programme très-détaillé et fort emphatique. Le prince Youssoupoff s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par deux ouvrages qui ont pour titres: 1° *Luthomonographie historique et raisonnée. Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers célèbres du temps de la renaissance, par un amateur.* Francfort-sur-le-Mein, Ch. Jugel. Imprimé à Munich, 1856, un vol. in-8°, avec planches. 2° *Histoire de la musique en Russie. Première partie. Musique sacrée suivie d'un choix de morceaux de chants d'église anciens et modernes.* Paris. Saint-Jorre, 1862, un volume in-4°.

**YRIARTE** (Don Thomas DE), poëte espagnol, né dans l'île de Ténériffe, vers 1750, fit ses études à Madrid; puis il fut placé dans les bureaux du gouvernement, et parvint à l'emploi de chef des archives de la secrétairerie d'État. Ses succès dans la littérature lui ayant fait des ennemis puissants, il fut accusé de professer la philosophie antichrétienne, et poursuivi, en 1786, par l'inquisition de Madrid, qui lui donna la ville pour prison. La procédure fut instruite en secret, et ses juges le déclarèrent *légèrement suspect*. Trop heureux d'en être quitte à ce prix, il se retira au port de Sainte-Marie, où il mourut en 1791, des suites d'attaques violentes et réitérées d'épilepsie. A la tête de ses productions littéraires se place un poëme sur la musique dont le succès a été brillant et que les Espagnols ont classé parmi les chefs-d'œuvre de leur poésie. Ce poëme est divisé en cinq chants; dans le premier, l'auteur traite des éléments de la musique; dans le second, de l'expression; le troisième a pour objet la dignité de la musique et son emploi dans les cérémonies religieuses; le quatrième renferme des préceptes sur l'usage de cet art dans les fêtes et au théâtre; dans le cinquième, Yriarte fait un tableau des ressources offertes par l'art dans la solitude. Le mérite principal de ce poëme consiste dans l'harmonie des vers. Voici l'indication des éditions principales de l'ouvrage d'Yriarte, et de ses traductions: 1° *La Musica, poema. Madrid, Imprenta de la Gazeta*, 1779, grand in-8°. Cette première édition, dont l'exécution typographique est belle, a été tirée à un petit nombre d'exemplaires. 2° *Idem*, deuxième édition, *Madrid, Imprenta real*, 1784, grand in-8°. La troisième édition a été publiée à Madrid, en 1789, petit in-4°. Il a été fait plusieurs autres éditions de ce poëme, entre autres une à Burgos, chez Pedro Beaume, in-16, et une à Lyon, chez Cormon et Blanc, 1822, in-18. L'abbé Antoine Garzia, jésuite espagnol, retiré à Venise, a donné une traduction italienne du poëme d'Yriarte, intitulée: *La Musica, poema di D. Tommaso Iriarte, tradotto dal castigliano*, in Venezia, 1789, petit in-4°. Grainville (*voy.* ce nom) en a fait une traduction fort médiocre qui a pour titre: *La Musique, poëme traduit de l'espagnol, de D. Thomas de Yriarte, et accompagné de notes par le citoyen Langlé*, Paris, 1800, 1 vol. in-12 de 202 pages. Enfin John Belfour en a publié une traduction anglaise, à Londres, en 1811, 1 vol. in-8°, sous ce titre: *Music, a didactic poem in five cantos, by don Tomas de Yriarte, translated into english verse.* Charles Pignatelli a fait imprimer: Elogio historico de *don Tomas de Yriarte*; Madrid, 1791, in-8°.

**YSSANDON** (Jean), né vers le milieu du seizième siècle à Lesart, dans l'ancien comté de Foix (aujourd'hui département de l'Ariége), vécut à Avignon dans le palais du cardinal d'Armagnac, son protecteur. On a de lui un livre qui a pour titre: *Traité de la musique pratique, divisé en deux parties, contenant en bref les règles et pratique d'icelle, ensemble les tables musicales, avec divers exemples pour plus facile intelligence de l'art. La,*

*tout extrait de plusieurs auteurs latins et mis en langue française*, à Paris, par Adrien le Roy, et Robert Ballard, 1582, in-fol. de 22 feuillets. Quoique fort concis, cet ouvrage est bon à lire pour la connaissance de l'ancien système de notation. Les exemplaires sont d'une rareté excessive.

**YZO** (..), auteur inconnu d'un écrit intitulé : *Lettre sur celle de M. J. J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*, Paris, 1754, in-8° de 24 pages. Le rédacteur du *Journal des savants*, qui a rendu compte de cet écrit (ann. 1754, p. 451), l'apprécie en ces mots : *Brochure qui est faible de style et de choses.*

# Z

**ZABEL** (Godefroid-Guillaume), bon facteur d'orgues, élève de Hildebrand, vivait en 1792 à Tangermünde, près de Stendal. Il a construit en 1893 l'orgue de l'église principale de cette ville, composé de douze registres au positif et de neuf jeux à la pédale.

**ZABERN** (Jacques), écrivain inconnu d'un livre fort rare, intitulé : *Ars bene cantandi choralem cantum. Moguntiæ*, 1509, in-12. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1509, in-12, sous ce titre : *Ars bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum laudem Dei resonantium* (voyez les *Notices des livres anciens et rares* (Nachrichten von alten und raren Büchern), publiées sous le pseudonyme de *Theophilus Sincerus* (Georges-Jacques Schwindel), sixième partie, p. 337.

**ZACCARIIS** (César DE), ou plutôt **ZACCARI**, né à Crémone vers le milieu du seizième siècle, fut engagé au service de l'électeur de Bavière en qualité de chanteur ; mais il quitta la chapelle de ce prince en 1588, à cause de quelque mécontentement, et entra dans celle du comte de Furstemberg, à Scheer, sur le Danube, d'où il a daté la dédicace de son dernier ouvrage, le 20 mars 1594. Ce compositeur avait été certainement élevé à bonne école, car sa musique est fort bien écrite, les parties chantent bien, et son harmonie est naturelle. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Cantiones sacræ quatuor vocum*, Munich, Adam Berg, 1590, in-4° ; réimprimé en 1594. 2° *Intonationes vespertinarum precum una cum singulorum tonorum psalmodiis (quæ vulgo falsi bordoni dicuntur) quatuor vocum*, ibid., 1590, in-fol. ; réimprimé avec le numéro suivant en 1591 et 1594, chez le même éditeur. 3° *Hymni quinque vocum de Tempore per totum annum*, etc., *ibid.*, 1590, in-fol. ; réimprimé avec le précédent en 1591 et 1594, gr. in-fol. Ce volume fait partie de la collection qui a pour titre général : *Patrocinium musices*. 4° *Canzonette a quattro voci*, *ibid.*, 1595, in-4°.

**ZACCHARIAS** (Jean), musicien allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par des motets à quatre voix qui se trouvent dans un recueil intitulé : *Officia Paschalia. De Resurrectione et Ascensione Domini. Vitebergæ, apud Georgium Rhau*, 1539. Des exemplaires de cette collection se trouvent à la Bibliothèque royale de Munich et à celle de l'université de Iéna.

**ZACCHINI** (Jules), organiste à Saint-Georges-le-Majeur, à Venise, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition des *Motetti a quattro voci*; in Venetia, 1572, in-4°.

**ZACCONI** (Louis), moine de l'ordre de Saint-Augustin, naquit à Pesaro, vers le milieu du seizième siècle, et fut directeur du chœur du couvent de son ordre, à Venise. En 1593, il entra dans la chapelle de l'archiduc Charles d'Autriche, à Vienne, et deux ans après, il passa dans celle de l'électeur de Bavière. Il paraît qu'il retourna à Venise vers 1619, vraisemblablement à cause des événements de la guerre de trente-ans. Il y publia, en 1622, la seconde partie de l'ouvrage important qui nous reste de lui. Ce livre a pour titre : *Pratica di Musica, utile e necessaria, si al compositore, per comporre i canti suoi regolarmente, si anco al cantore, per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri, nei quali si tratta delle cantilene ordinarie, de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni, e della convenienza di tutti gli istrumenti musicali. Si insegna a cantar tutte le compositioni antiche, si dichiara tutta la Messa del Palestrina, co'l titolo : l'Ome armé, con altre cose d'importanza e dilettevoli. Parte I*, Venezia, 1592, in-fol. Une deuxième édition de cette première partie a été publiée à Venise, en 1596, in-fol. La deuxième partie est intitulée : *Pratica di Musica, seconda parte. Divisa e distinta in quattro libri, ne' quali primieramente si tratta degli elementi musicali, cioè de' primi principii come necessarii alla tessitura o formatione delle compositioni armoniali ; de' contrappunti semplici ed artificiosi da farsi in cartella ed alla mente sopra canti fermi ; e poi mostrandosi come si facciano i contrappunti doppii d'obbligo, e con consequenti. Si mostra finalmente come*

*si contessino più fughe opra i predetti canti fermi ed ordischino cantilene a due, tre, quattro e più voci*, Venezia, 1622, in-fol. Cet oovrage est un des meilleurs qui ont vu le jour en Italie, et c'est celui qui fait le mieux connaître la situation de l'art au commencement du dix-septième siècle. C'est aussi dans ce livre qu'on peut prendre la connaissance la plus exacte des instruments en usage à cette époque. La deuxième partie est plus rare que la première, dont il y a deux éditions.

**ZACH** (Jean), né à Czelakowicz, en Bohême, vers 1705, a été un des meilleurs organistes de son temps, et s'est aussi distingué comme violoniste et comme compositeur. Le maître auquel il dut son instruction dans l'art d'écrire et son talent d'organiste, fut le P. Czernohorsky, de l'ordre de Saint-François, qui était maître de chapelle de l'église Saint-Jacques, à Prague, lorsque Zach entra dans le chœur de cette église. Dans sa jeunesse, il fut attaché comme organiste aux églises Saint-Gall et Saint-Martin de Prague. Plus tard, ayant concouru pour obtenir l'orgue de la cathédrale de cette ville, et un artiste d'un mérite inférieur au sien l'ayant emporté sur lui, il s'éloigna et se rendit à Mayence, où l'électeur le choisit pour son maître de chapelle. Il en remplit longtemps les fonctions avec honneur, et se distingua aussi par les bons élèves qu'il forma dans la science du contrepoint et de la composition. Il mourut en 1773 à Bruchsal, dans le duché de Bade, où il s'était retiré dans ses dernières années. On n'a gravé de sa composition qu'un seul concerto pour le clavecin en 1760, à Spire; mais il a laissé en manuscrit des symphonies et six sonates pour clavecin et violon.

**ZACHARDI** (Florido), compositeur italien, vécut à la fin du seizième siècle. Il s'est fait connaître par une œuvre intitulée : *Cantiones sacræ quinque, sex et septem vocum*. Venetiis, 1591, in-4°.

**ZACHARIÆ** (Juste-Frédéric-Guillaume), professeur de belles-lettres au gymnase de Brunswick, naquit le 1er mai 1726, à Frankenhausen, dans la principauté de Schwarzbourg, et mourut à Brunswick le 30 janvier 1777. Poëte estimé, il cultiva aussi la musique avec succès. On connaît de lui, en manuscrit, l'oratorio *les Pèlerins de Golgotha*, dont il composa les vers et la musique en 1756, et deux suites de pièces de chant et de clavecin publiées en 1760, et dont il fut fait une deuxième édition en 1768. Il a fait insérer, dans les Essais historiques et critiques de Marpurg (tome III, p. 71-76), une lettre sur les plagiats en musique.

**ZACHARIÆ** (J.-F.-L.), directeur de musique à Magdebourg, succéda dans cette place au compositeur Rolle (*voyez* ce nom), en 1785. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour l'église, qui se trouvent à Magdebourg, et parmi lesquelles on remarque un recueil qui a pour titre : *Kirchemusik, welche bey der St-Katharinenkirche am 2 sept. 1795 zu Magdeburg vor-und Nachmittags aussgeführt worden ist*. On a imprimé de lui : *Skolien oder Gesængs bey freundschaftlichen Zusammentkünsten*. Sondersleben, Lorenz, 1796.

**ZACHAU** (Pierre), musicien et joueur de cornet du sénat de Lubeck, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : *Sieben Branlen mit dazu Gigen, Gavotten, etc., und mit drey Couranten* (Six branles avec leurs gigues, gavottes, etc., et avec trois courantes) Lubeck, 1683, in-4°. 2° *Erster Theil viestimmiger Viol di gamb Lustspielen solo, bestehend in Præludien, Alemanden, Couranten, Balletten und Chiquen* (Divertissements à quatre parties pour la basse de viole, consistant en préludes, allemandes, courantes, ballets et gigues. Première partie). Lubeck, 1693, in-fol. de quarante-huit planches gravées sur cuivre (voyez Moller, *Cimbria literata*, t. I. p. 748).

**ZACHAU** (Frédéric-Guillaume), fils d'un musicien de Leipsick, naquit dans cette ville, le 19 novembre 1663. Dans sa première enfance il suivit son père à Eilenbourg, en Prusse, et y apprit, dans l'école publique, la musique, l'art de jouer de l'orgue et les éléments de la langue latine. Thiel, de Stettin, perfectionna ensuite son talent sur l'orgue. En 1684, il fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie à Halle, en Saxe. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 14 août 1721. Zachau a laissé en manuscrit des pièces d'orgue excellentes, dont quelques-unes ont été insérées dans des recueils, entre autres dans celui qui a pour titre : *Sammlung von Præludien, Fugen, ausgeführten Choræln, etc., von berühmten Meistern*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cet artiste a la gloire d'avoir été le maître de Hændel.

**ZACHE** (...), en latin **ZACHEUS**, musicien belge du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par quelques morceaux de sa composition qui se trouvent dans les recueils intitulés : 1° *Jardin musical contenant plu-*

*sieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choysies d'entre les œuvres de plusieurs autheurs excellents en l'art de musique ensemble le blason du beau et laid tetin propres tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre. En Anvers. Par Hubert Vuaelrant* (sic) *et Jean Laet* (sans date), in-4° obl. 2° *Recueil des fleurs produites de la divine musique à trois parties par Clément non Pape, Thomas Cricquillon; et autres excellents musiciens. A Louvain, de l'imprimerie* de Pierre Phalese, libraire juré, l'an 1569, petit in-4° obl.

**ZAENKL** (D.), moine de l'ordre de Saint-François, né en 1719 à Unterwinckling, en Bavière, reçut en 1740 l'habit de son ordre, et mourut à Munich en 1783. Grand musicien et compositeur, il écrivit pour son couvent plus de cent messes, offertoires et litanies qui sont restées en manuscrit.

**ZAGAGNONI** (Le P. François), mineur conventuel, naquit le 3 février 1767 à Argenta, dans la province de Ferrare. Les premiers éléments de la musique lui furent enseignés par le maître Pettarini, de Massa-Lombardi; il alla plus tard continuer ses études à Bologne, sous la direction du P. Martini, puis avec le P. Mattei. Son mérite le fit rechercher, et il fut agrégé à plusieurs sociétés musicales et littéraires. Il fut d'abord maître de chapelle de l'église des Ursulines de Ferrare; plus tard il se retira dans le monastère des PP. Conventuels des SS. Apôtres, à Rome, où il remplit aussi les fonctions de maître de chapelle. Il y est mort le 7 avril 1844. Une partie de ses compositions pour l'église se trouve chez les Ursulines de Sainte-Marie des Servites, à Ferrare; l'autre est dans les archives des PP. Conventuels des SS. Apôtres, à Rome. Parmi ses ouvrages les plus remarquables, on distingue un *Miserere* à quatre voix; un autre *Miserere* à trois voix et orgue, une messe solennelle à quatre voix et orchestre, une messe de *requiem* également avec orchestre, et des motets à huit voix en deux chœurs. On connaît de ce religieux des études de contrepoint.

**ZAKOWSKY** (Joseph), amateur de musique, est né à Iglau en Moravie, vers 1810. Également habile sur le piano et sur la guitare, il jouait quelquefois des duos sur les deux instruments, savoir, le piano avec la main droite et la guitare avec la gauche. On a gravé de sa composition : 1° *Tantum ergo*, pour quatre voix, orchestre et orgue, Vienne, Bermann. 2° *Te Deum laudamus* à trois voix, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales, basse et orgue, *ibid.* 3° Instruction pour le piano, *ibid.* Il a aussi publié des recueils de danses allemandes et hongroises.

**ZAMBONI** (Louis), un des meilleurs bouffes de l'Italie, au commencement du dix-neuvième siècle, naquit à Bologne, en 1767, et y reçut son éducation musicale. En 1791, il débuta à Ravenne dans l'opéra de Cimarosa *Il Fanatico in Berlina*, puis chanta à Modène, à Parme, à Florence, et enfin à Rome, où il obtint un brillant succès. En 1807, il brilla à Venise, chanta au théâtre de *la Scala* de Milan, en 1810 et 1811, et fut un des acteurs pour qui Rossini écrivit *le Barbier de Séville*, à Rome, en 1816. Deux ans après, il chanta de nouveau à Milan, mais déjà sa voix était fort affaiblie. Retiré à Florence en 1825, il y est mort le 28 février 1837, à l'âge de soixante et dix ans.

**ZAMMINER** (Frédéric), professeur de physique à l'Université de Giessen, né à Darmstadt, mort le 16 août 1856, dans un âge peu avancé, est auteur d'un bon livre intitulé : *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik* (La Musique et les instruments musicaux dans leurs rapports avec les lois de l'acoustique). Giessen, 1855, J. Reiker, un vol. gr. in-8° de 437 pages, avec un grand nombre de figures d'instruments insérées dans le texte.

**ZANATA** (Dominique), compositeur vénitien qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Sonate da chiesa a 3 stromenti, due violini e violoncello, col basso continuo per l'organo*, op. 1°, Bologne, 1689, in-4°. 2° *Intrecci armonici diversi, espressi in cantate a voce sola di soprano o contr' alto*, op. 4, Venise, 1697, in-4° obl., en partition. 3° *Cantate in soprano, a voce sola, e ariette con violini unissoni*, op. 6, Venise, 1698, in-4° obl. La première édition de ces cantates a paru à Venise, chez Sala, en 1695. Gerber indique aussi les ouvrages suivants de cet auteur, qui existent en manuscrit : 1° *Salmo 109 Dixit Dominus, etc., a 2 cori per 8 voci reali a capella in canone, con 2 violini in canone, ed una viola.* 2° *Lætatus, a 8 voci, a 2 cori a capella in canone, con 2 violini in canone ed una viola.* 3° *Magnificat, a detti.*

**ZANCHI** (Liberale), musicien et organiste de l'empereur Rodolphe II, né à Trévise, vers 1570, a publié : 1° *Cantiones von 4 und 8 Stimmen zu allerley Instrumenten* (Chansons à quatre et huit parties pour toute sorte d'in-

atruments), Prague, 1603. 2° *Quinque psalmorum in vesperis concinendorum octonis et duodenis vocibus*, Prague, 1603, in-4°.

**ZANETTI** (Le P. Zacharie), moine franciscain, né à Bologne, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié : *Sacræ et divinæ cantiones binis ac ternis vocibus ad organum decantandæ, ex pluribus musicis excellentissimis cum nunquam basso ad organum commodum noviter editæ*. Venetiis apud Alex. Vincentium, 1619, in-4°. La plupart des compositeurs dont on trouve des motets dans ce recueil sont des RR. PP. franciscains peu connus. Plusieurs de ces morceaux appartiennent au P. Zanetti.

**ZANETTI** (Antoine), appelé aussi **ZANETTINI**, musicien de l'école vénitienne, fut d'abord admis à la chapelle de Saint-Marc, comme sopraniste, en 1676, puis devint maître de la chapelle ducale de Modène, en 1686, et retourna ensuite à Venise, où il écrivit pour le théâtre. Il y vivait encore en 1705. Il avait eu pour maître de composition le célèbre compositeur Legrenzi. Zanetti a fait représenter, à Venise, les opéras suivants : 1° *Medea in Atene*, joué en 1675 et repris en 1678. 2° *Aurora in Atene*, au théâtre *SS. Giovanni e Paolo*, en 1678. 3° *Irene e Costantino*, 1681. 4° *Temistocle in bando*, 1683. 5° *Virgilio consolo*, 1704. 6° *Artaserse*, 1705, au théâtre de *S.-Angiolo*, puis à Bologne en 1711.

**ZANETTI** (François), maître de chapelle à Pérouse (*Perugia*), naquit à Volterra vers 1740. Ayant fait représenter un opéra dans lequel il chanta lui-même, à la place du premier ténor qui venait de s'enfuir, cette inconvenance lui fit perdre sa place de maître de chapelle. Quelque temps après, il épousa une cantatrice fort belle avec laquelle il voyagea en Italie. En 1790, il était à Londres et y avait publié quelques œuvres de musique instrumentale. Les opéras connus sous son nom sont ceux-ci : 1° L'*Antigono*, à Livourne, en 1765. 2° *Didone abbandonata*, ibid, 1766. 3° *Le Cognate in contesa*, opéra bouffe, à Alexandrie de la Paille, en 1783. On a gravé de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1 et 2, Londres. 2° Six *idem*, op. 4, *ibid*. 3° Six quintettes pour trois violons et deux violoncelles, op. 3, *ibid*. 4° Six trios pour deux flûtes et basse.

**ZANG** (Jean-Henri), *cantor*, compositeur, écrivain, chimiste, facteur d'instruments, mécanicien, dessinateur, calligraphe, etc., naquit, le 13 avril 1733, à Zella-Saint-Blaise, dans le duché de Gotha. Son père, lieutenant hongrois, s'était retiré dans ce lieu. Zang était destiné à cultiver les lettres grecques et latines, mais la musique avait tant d'attraits pour lui, qu'il négligea les autres études pour se livrer uniquement à celle de cet art. Ayant été envoyé à Leipsick, il y reçut, pendant deux ans, des leçons de clavecin et d'orgue. En 1749, il accepta un emploi civil à Cobourg, puis il occupa quelque temps celui d'organiste à Hohenstein, près de cette ville. En 1751, il fut appelé, comme *cantor*, à Wallsdorf près de Bamberg, et, dans l'année suivante, il alla occuper une position semblable à Stockheim sur le Mein, en Bavière, où il eut une longue carrière. Il y mourut le 18 août 1811, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Gerber cite de lui les compositions suivantes : *La Muse chantante du Mein*, gravée par lui-même sur des planches de cuivre. 2° Deux années complètes de cantates d'église pour tous les dimanches et fêtes, en manuscrit. 3° Douze trios pour l'orgue à deux claviers et pédale, *idem*. 4° Six sonates pour le clavecin, avec d'autres pièces, *idem*. Zang avait travaillé pendant presque toute sa vie à une collection de manuels des arts et métiers, sous le titre : *Des Kunst und Handwerks-Bucha*, etc.; il en publia la première partie contenant l'art du tonnelier, à Nuremberg, chez Schneider et Weigels, en 1798, un volume petit in-8°, avec des planches dessinées et gravées par lui-même. La seconde partie est intitulée : *Der Vollkommene Orgelmacher oder Lehre von der Orgel und Windprobe* (Le Parfait Facteur d'orgue, ou science de l'examen de l'orgue et de la soufflerie), Nuremberg, chez les mêmes, 1804, petit in-8° de 175 pages, avec une préface et deux planches. Une deuxième édition de cette seconde partie a paru chez les mêmes, en 1810, et une troisième, en 1829, toutes in-8°. Ce livre est un bon ouvrage, où l'on remarque des principes de construction plus certains que les tâtonnements et la routine des facteurs ordinaires.

**ZANGER** (Jean), né à Inspruck, dans la première moitié du seizième siècle, a été vraisemblablement *cantor* à Brunswick ; car l'épître dédicatoire de son livre est datée de cette ville, le 10 des calendes de juin 1552. Il a publié un traité élémentaire de musique intitulé : *Practicæ musicæ præcepta, pueritiæ instituendæ gratia, ad certum methodum revocata*, Lipsiæ, apud Georg. Hantsch, 1554, in-4° de dix-neuf feuilles. L'ouvrage est en dialogues.

**ZANI** (André), violoniste distingué et compositeur, naquit à *Casale-Maggiore*, en Lom-

bardie, dans les premières années du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° *Sei concerti grossi a 2 violini principali, 2 violini di ripieno, violetta, violone ed organo*, Amsterdam, Roger. 2° *Sei sinfonie a due violini, viola di gamba et organo*, ibid. 3° *Dodici concerti avvolino solo, 2 violini di ripieno, violetta ed organo*, ibid.

**ZANI DE FERRANTI.** *Voyez* **FERRANTI.**

**ZANOTTI** (CAMILLE), en latin **JEANNOTTUS**, vice-maître de chapelle de l'empereur Rodolphe II, naquit à Césène, dans la Romagne, vers 1545. Il est auteur d'un recueil de quatre messes, intitulé : *Missarum cum quinquevocibus liber primus, nuper æditus*. Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1588, in-4° obl. Les autres ouvrages de Zanotti sont : *Il primo libro delli Madrigali a sei voci. Nuovamente posti in luce.* In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1589, in-4°. Une partie des vingt et un madrigaux que contient ce recueil a été réimprimée avec d'autres, à cinq et à douze voix, dont quelques-uns avec un texte allemand. Cette collection a pour titre : *Madrigali a 5, 6 et 12 voci.* Nuremberg, 1590, in-4° obl. *Sacræ Symphoniæ octo vocum*, Nuremberg, veuve Gerlach, 1592, in-4° obl. Cet œuvre renferme des motets à deux chœurs.

**ZANOTTI** (FRANÇOIS-MARIE), célèbre professeur de philosophie, géomètre et bibliothécaire de l'Institut des sciences de Bologne, naquit dans cette ville, le 6 janvier 1692, et y mourut le 24 décembre 1777. La vie et l'examen des ouvrages de ce savant n'appartiennent pas à ce dictionnaire biographique ; il n'y est cité que pour des lettres qu'il écrivit au père Giovenale Sacchi, concernant son traité *Della divisione del tempo nella musica*, etc., et qui ont été recueillies avec celles de Martini et de Sacchi sur un autre ouvrage de celui-ci, sous ce titre : *Letters del Sig. Franc. Mar. Zanotti, del P. Giamb. Martini, e del P. Giovenale Sacchi, Accademici dell' Istituto di Bologna, nelle quali si propongono e risolvono alcuni dubbi appartenenti al trattato : Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, pubblicato in Milano l'anno 1770, e all' altro : Delle quinte successive nel contrappunto, e delle regole degli accompagnamenti, pubblicato l'anno 1780*, Milano, 1782, in-4°.

**ZANOTTI** (JEAN-CALIXTE), abbé et neveu du précédent, naquit à Bologne, en 1734, et fit ses études musicales sous la direction du père Martini. Il fut académicien philharmonique de cette ville et maître de chapelle de l'église Saint-Pétrone. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais sa musique est restée en manuscrit. L'almanach des théâtres, publié à Milan, en 1791, le met aussi au nombre des compositeurs dramatiques. Burney entendit à Bologne, en 1770, un *Dixit* composé par l'abbé Zanotti, dont il vante les beautés. Ce musicien est mort dans l'été de 1817. (*Voyez* le *Diario di Bologna*, juillet 1818.)

**ZAPATA** (Dom MAURICE), moine de Mont-Cassin, né à Parme en 1640, mourut au monastère de Mont-Cassin en 1709. On a de lui un petit traité du plain-chant, intitulé : *Ristretto e breve discorso sopra le regole del canto fermo. In Parma, per Giuseppe dell' Oglio e Ippolito Rosati*, 1682, in-4°.

**ZAPF** (JEAN-NÉPOMUCÈNE), professeur de musique et de piano à Grætz, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, Vienne, 1801. 2° Deux sonates pour piano seul, *ibid.*, 1802. 3° Grande sonate pathétique, *ibid.* 4° Esquisse pour le piano, avec violon et violoncelle, *ibid.*, 1802. 5° Sept variations pour piano sur le thème allemand : *Beglückt durch dich*, etc., *ibid.*, 1801. 6° La Galopade avec 10 variations pour le piano. 7° Quelques variations pour violon et pour flûte. On connaissait aussi à la même époque, en manuscrit, l'opéra intitulé : *Die Huldigung* (L'hommage), composé par Zapf.

**ZAPPA** (le père SIMÉON), grand cordelier au couvent de Venise, naquit à Aquilée, dans l'Illyrie. Il paraît avoir vécu plus tôt que je ne l'ai dit dans la première édition de cette Biographie, car il existe une édition du petit ouvrage qui l'a fait connaître, laquelle a pour titre : *Regolette de canto fermo et de canto figurato latino et volgare italiano con ogni brevita nouamente composte et compilate.* A la fin de cet opuscule, composé de vingt feuillets in-4°, on lit : *Ad laudem Dei et Beatæ Virginis explicit facils principium musicale editum a fratre Aquilano Liryeiense ordinis minor. Conventualium. Venetiis per Augustinum de Bendonis*, 1637. Il y a eu probablement d'autres éditions de ce petit écrit avant celle qui porte le nom de *Padre Simeone Zappa* et le titre : *Regolette del canto fermo e figurato*, Venezia, 1700, in-4°.

**ZAPPASORGO** (JEAN), compositeur du seizième siècle, né à Trévise, a fait imprimer de sa composition : 1° *Napolitane a tre voci*,

lib. I, Venezia, 1571, in-8°. 2e *Idem*, lib. II, *ibid.*, 1575, in-8°. Il y a une autre édition de ces deux livres de napolitaines, datée de Venise, 1582, et une troisième, avec la date de 1588. Les titres de ces œuvres nous font connaître la ville où ce musicien vit le jour.

**ZARLINO** (Joseph), savant musicien et écrivain célèbre sur la théorie de la musique, naquit à Chioggia, dans l'État vénitien, vers les premiers mois de 1519; car il nous apprend lui-même (*Della Origine dei R. F. Capucini*, in Op. tome IV, page 96) qu'il était âgé d'environ deux ans au mois de juillet 1521 (1). Burney, qui a fixé l'époque de sa naissance en 1540 (*a General History of Music*, tome III, page 162), a pu ne pas connaître ce passage, qui n'est mentionné par aucun des historiens de la musique; mais il aurait dû lire un passage du livre de Zarlino intitulé: *Sopplimenti musicali*, où il rapporte (lib. VIII, c. 13) une discussion qui s'éleva, dit-il, le 5 décembre 1541, *première année de son séjour à Venise*, dans l'église Saint-Jean-l'Aumônier, au Rialto, entre l'organiste Parabosco et un autre musicien. Cette date de 1541, rapprochée du passage de l'Origine des capucins, cité précédemment, démontre que plusieurs auteurs, et moi-même dans un autre endroit, avons été induits en erreur lorsque nous avons dit que Zarlino avait été admis comme enfant de chœur à l'église de Saint-Marc et qu'il y avait fait ses études de musique; car il est évident que, né en 1519, il était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il arriva à Venise. Willaert, qui fut en effet son maître, comme il le déclare lui-même en plusieurs endroits de ses ouvrages, ne lui enseigna donc pas les éléments de la musique, mais le contrepoint et la théorie des proportions musicales.

Zarlino succéda à son condisciple Cyprien de Rore, dans la place de maître de chapelle de la célèbre église de Saint-Marc, le 5 juillet 1565, suivant les registres de cette chapelle. Il en remplit les fonctions pendant près de vingt-cinq ans, et eut pour successeur Balthasar Donati, le 9 mars 1590. L'historien de Thou, contemporain de Zarlino, a fixé au 14 février 1599 l'époque de sa mort (*Histor.* lib. 72, *in fine*), et dit qu'il était alors âgé de cinquante-neuf ans (1); mais un extrait d'un registre de l'église paroissiale de Saint-Zacharie, de Venise, rapporté par l'abbé Ravagnan, prouve que de Thou a été induit en erreur, non sur le jour, mais sur l'année. Voici la rédaction de l'acte de ce registre : *Addì* 14 *febrajo* 1590, *è morto il Rdo. M. P. Isepo Zarlin, maestro de capela de S. Marco, capelan de S. Severo de età de anni* 69. *Amalato de mal de gotte et cataro da mesi tre.* C'est donc le 14 février 1590 que Zarlino a cessé de vivre; et cette date coïncide avec celle de la nomination de son successeur comme maître de chapelle de l'église de Saint-Marc. Ravagnan fait remarquer l'erreur de cet acte concernant l'âge de ce musicien, célèbre au moment de son décès. En effet, suivant l'opinion de Zarlino lui-même, il aurait dû être âgé alors de soixante-dix ans; mais d'après l'acte de sa promotion au diaconat, il était dans sa soixante-treizième année. L'acte de décès nous apprend que Zarlino était chapelain de l'église de Saint-Sévère, à Venise; d'autres documents cités par l'abbé Ravagnan font connaître aussi qu'il fut élu chanoine par le chapitre de Chioggia, au mois de septembre 1582, mais que l'évêque de cette ville, qui prétendait avoir le droit de nommer à cette dignité ecclésiastique, avait refusé l'investiture canonique au maître de chapelle de Saint-Marc, et que l'affaire ayant été portée à la décision du patriarche de Venise, celui-ci avait confirmé l'élection faite par le chapitre, et ordonné, par un décret du 14 mai 1584, que Zarlino succéderait au chanoine Ange Menetto, à la date du 28 septembre 1582. Toutefois, le canonicat exigeant résidence, et l'âge avancé de Zarlino ne lui ayant pas permis de changer de séjour, il résigna son bénéfice le 12 novembre 1588. Un autre témoignage bien flatteur de confiance et de sympathie fut donné à Zarlino par le chapitre de Chioggia et par ses concitoyens, dans la demande qui fut adressée au doge de Venise, le 30 août 1583, pour qu'il le nommât leur évêque. On ne lira pas sans intérêt une partie de cette pièce curieuse, où

(1) Je dois dire pourtant que cette date n'est pas celle que l'abbé Jérôme Ravagnan a fixée dans son éloge de Zarlino, imprimé à Venise en 1819. Suivant cet écrivain, le célèbre musicien n'a pu naître postérieurement au 22 mars 1517, et les preuves qu'il en rapporte paraissent convaincantes. En effet, on trouve dans le deuxième volume des actes manuscrits de l'évêché de Chioggia (p. 224 et 225) que Joseph Zarlino, fils de *Jean*, alors vivant, avait reçu les ordres mineurs le 3 avril 1537, et qu'il avait été promu au diaconat, *à l'âge de vingt-trois ans*, le 22 mars 1539. Suivant cette date, il aurait dû naître en 1516; à ce compte, il n'aurait pas connu lui-même exactement son âge. (*Voy.* Ravagnan, *Elogio di G. Zarlino*, etc., p. 48 et suiv., note 2.) Suivant M. Caffi (*Storia della musica sacra nella gia Cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 130), la date de la naissance de Zarlino serait, au plus tard, le 22 mars 1517.

(1) J'ai suivi cette date dans la notice sur *Zarlino* que j'ai fournie en 1828 à la *Biographie universelle* de MM. Michaud, mais le document cité par Ravagnan m'a éclairé depuis lors.

il est dit « que le chapitre des chanoines et » toute la ville, considérant que depuis la mort » du R. Pisani, son pasteur vénéré, Chioggia » n'a point eu d'évêque qui ait passé un mois » de suite dans la ville, en sorte que l'église a » été comme délaissée, et le peuple privé des » secours spirituels qui sont les résultats de la » présence d'un évêque ami de son troupeau, » ils le supplient de satisfaire au désir honnête » qu'ils ont d'avoir pour évêque le R. M. Joseph Zarlino, leur compatriote, parce qu'ils » ont la certitude qu'un homme si vertueux, » bon et affectueux envers sa patrie sera » une grande joie spirituelle pour tout le » peuple, etc. (1). » Les mêmes motifs qui engagèrent plus tard Zarlino à résigner son canonicat l'empêchèrent sans doute d'accepter l'honneur que le chapitre de Chioggia voulait lui faire.

Le choix qui avait été fait de Zarlino pour succéder à Cyprien de Rore dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc, indique assez qu'il devait avoir quelque réputation comme compositeur et qu'il la méritait. Mambrino Roseo (*Istor. del Mondo*, ann. 1571, p. 44) dit qu'il composa des chants à plusieurs voix pour les réjouissances de la victoire de Lépante, qui furent applaudis, à Venise, avec enthousiasme. François Sansovino, qui déclare Zarlino un homme sans pareil dans la théorie et dans la composition (*M. Zarlino, maestro di capella,... il quale nella theoria e nella composizione è senza pari* (2)), dit qu'il composa d'admirable musique pour les fêtes qui furent données au roi de France Henri III, pendant son séjour à Venise. Bettinelli, qui porte un peu loin l'exagération en disant que Zarlino fut un Titien et un Arioste (*fu pure un Tiziano lo Zarlino, fu un Ariosto*... (3) ) assure que ce fut à cette occasion que fut exécuté pour la première fois un opéra d'*Orfeo*, dont le maître de chapelle de Saint-Marc aurait composé la musique. Les historiens français parlent aussi de cet *Orfeo*, et disent que le cardinal Mazarin, ayant fait venir à Paris une troupe de chanteurs italiens, le fit exécuter devant la cour. Les uns fixent la date de cette représentation en 1644, d'autres en 1645, 1647 et 1650. La vérité est que la compagnie de chanteurs italiens, appelée à Paris par le cardinal Mazarin, donna une représentation de l'*Orfeo ed Euridice*, devant la cour, le 5 mars 1647. Il est nécessaire de remarquer, à ce sujet, que si Zarlino composa en effet de la musique pour un drame sur le sujet d'Orphée, à l'époque indiquée par Bettinelli, c'est-à-dire en 1574, cette musique ne put être que dans le style madrigalesque à plusieurs voix, et non dans le style dramatique, dont l'origine ne se trouve que dans des ouvrages postérieurs à cette époque. A l'égard de la représentation du même ouvrage environ soixante-quinze ans plus tard, elle est plus que douteuse, car alors l'opéra véritable existait en Italie, surtout à Venise, et l'*Orfeo* dont on parle n'a pu être que celui de Monteverde, alors célèbre, car le genre madrigalesque avait cessé d'être en usage.

Aux éloges donnés à Zarlino, et qui ont été rapportés précédemment, on doit ajouter celui de Marc Foscarini, bon juge, qui avait mis à contribution toutes les bibliothèques de Venise et qui en possédait lui-même une immense ; en parlant du maître de chapelle de Saint-Marc, il s'exprime ainsi : *Il nostro Gioseffo Zarlino, famoso restauratore della musica in tutta Italia* (1). Cependant, il faut l'avouer, le peu qu'on connaît aujourd'hui des œuvres d'art pratique dus à la plume de ce compositeur ne paraît pas justifier ces louanges sous le rapport de l'invention ; mais à l'égard du mérite de la facture, ses productions sont très-supérieures à l'idée que certains critiques modernes en ont voulu donner. Un seul ouvrage complet est parvenu jusqu'à nous ; il a pour titre : *Modulationes sex vocum per Philip. Usbertum editæ*. Venetiæ, apud Fr. Rampazzettum, 1566, in-4°. Ce recueil renferme vingt et un morceaux à six voix.

L'éditeur, Philippe Usberti, était élève de Zarlino, et montre, dans sa dédicace aux procurateurs de Saint-Marc, une grande admiration pour son maître. M. de Winterfeld, as-

(1) Però essendo che dopo la morte del quondam Rmo Pisani, suo benemerito pastore, quella città non ha mai avuto vescovo che sia stato un mese continuo nella città, talchè la chiesa è stata sempre come derelitta et il popolo privo di quei aiuti spirituali che si hanno dalla presenza di un buon vescovo, et amorevole del suo gregge, supplica riverentemente Vostra Serenità il capitolo de' canonici, et tutta la città insieme suoi devotissimi servidori, che si degni di favorir un suo honesto desiderio, cioè di far opera appresso Sua Beatitudine, che si habbi per vescovo il Rmo M. Padre Gioseffo Zarlino, suo compatriota, perchè si tien per certo, che havendo un tal huomo virtuoso et pieno di bontà, et affettuosissimo alla sua patria, sarà di grandissimo giovamento spirituale a tutto il popolo, etc. »

(2) *Venezia città nobilissima*, etc., édition de 1663, page 449.

(3) *Risorgimento d'Italia*, page 266.

(1) Foscarini, *Della Letteratura Veneziana*, lib. IV, page 355.

sure (1) que les pièces de ce recueil sont inférieures à celles des anciens maîtres néerlandais et même aux œuvres des temps les plus reculés : ce jugement manque absolument de justesse et d'exactitude; tout le monde peut s'en assurer en examinant avec attention l'antienne à six voix que Paolucci en a tirée, et qu'il a donnée en partition dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (pages 250-264). Le morceau est établi sur le chant de l'antienne du *Magnificat* des premières vêpres de l'Assomption de la Vierge (*Virgo prudentissima*). Sur ce chant, Zarlino fait un canon à trois parties, résolu alternativement par mouvement contraire et par mouvement direct, et les trois autres parties font un contrepoint d'imitation élégant, bien lié, et dans lequel on n'aperçoit en rien la gêne qui devait résulter de la triple obligation du canon. Or, cette facilité, et la plénitude d'harmonie qu'on trouve dans tout le cours du morceau, sont des qualités bien supérieures à ce qu'on remarque dans les œuvres des anciens maîtres flamands dont parle M. de Winterfeld. Six morceaux de Zarlino se trouvent aussi dans une collection d'évangiles mise en musique à plusieurs voix par Willaert et quelques-uns de ses élèves, et publiée à Nuremberg dans les années 1554-1556. Plusieurs morceaux placés dans la collection de Philippe Usberti avaient été insérés dans d'autres recueils publiés à Venise en 1549 et 1563. Enfin une messe à quatre voix en partition, de Zarlino, se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de l'Institut musical de Bologne.

Pour bien apprécier le mérite de Zarlino comme artiste, il faudrait connaître les ouvrages qu'il a écrits pour le service de la chapelle de Saint-Marc; mais tous ont disparu des archives de cette chapelle, avec les œuvres de tous les autres grands musiciens qui y furent attachés, depuis le quatorzième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième. Comment et par qui s'est opérée cette spoliation déplorable? C'est ce qu'il est impossible de dire; mais le fait n'est que trop réel, et l'abbé Ravagnan l'a constaté dans une note dont le texte est rapporté ci-dessous (2).

Quel que soit le regret que puisse inspirer la perte des principales compositions de Zarlino, ce que nous possédons de ses travaux dans la théorie de la musique suffit pour le placer au rang des plus grands musiciens de l'Italie. Les ouvrages que nous avons de lui sur cette matière sont ceux-ci : 1° *Istituzioni harmoniche, divise in quattro parti, nelle quali, oltre la materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, historici et filosofi.* Venise, 1558, in-fol. de 448 pages. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1562, et une troisième en 1573, aussi dans le format in-fol. Ce livre, monument du profond savoir et du haut mérite de Zarlino, est le répertoire où tous les théoriciens ont puisé pendant près de deux siècles. Les deux premières parties sont relatives aux divisions de la musique, à la nature des intervalles, à leurs proportions numériques et aux genres. La troisième renferme un bon traité du contrepoint, où, pour la première fois, on trouve les règles du contrepoint double véritable. La quatrième partie est un traité des modes ou tons du plain-chant. 2° *Dimostrationi harmoniche nelle quali realmente si trattano le cose della musica, et si risolvono molti dubbii d'importanza;* in Venetia, per Francesco dei Franceschi, sanese, 1571, in-fol. de 312 pages. Une deuxième édition a paru dans la même ville, en 1573, sous ce titre : *Le Dimostrationi harmoniche, divise in cinque ragionamenti*, etc., in-fol. de 287 pages. Dans cet ouvrage, Zarlino rapporte qu'il rencontra, sur la place de Saint-Marc, au mois d'avril 1562, François Viola, maître de chapelle du duc de Ferrare, avec Claude Merulo, célèbre organiste, et qu'ils allèrent ensemble faire une visite au vieux maître de chapelle Adrien Willaert, près de qui ils trouvèrent un de ses amis, nommé *Desiderio*, et que la conversation eut la musique pour objet. Zarlino suppose que son livre est le résumé de cet entretien et de plusieurs autres qui le suivirent.

(1) *Joh. Gabrieli und sein Zeitalter*, première partie, page 119.

(2) Ho interrogato quei di S. Marco, se negli armadi della musica di chiesa conservassero qualche cosa dello Zarlino, e se sapessero dove fossero le tanti scritti musicali antiquati, o certamente migliori della musica moderna. Mi si rispose anche dai più vecchi, che dello Zarlino non avevano mai veduto, nè cantato alcuna composizione : che gli scritti de maestri antichi, i quali si conservavano in chiesa, sono da molto tempo spariti, e che i molti più scritti musicali antiquati che si conservavano nell' archivio della Procuratia de supra sono stati manomessi, e parte, per quanto si potè traspirare, passarono oltramare, e parte oltremonte. È dunque superfluo il più cercare dove dell' origine dell' arte si dovevano essere i più bei parti dell' ingegno umano in questo proposito. Avidi i forestieri di tanto tesoro, ce lo derubarono, e volesse il cielo che alcuni dei nostri non avessero loro tenuto mano o per ispirito di partito, o per viltà di poco danaro, senza riflettere che privavano la nazione di quanto anche conquisto poteva esserle di decoro e di onore.

Le ton pédantesque de ce livre et les calculs dont il est hérissé, sans utilité pour la science, le rendent très-inférieur à celui des *Institutions harmoniques*. Un des objets principaux que l'auteur s'y est proposés est de démontrer la proposition, déjà émise par lui dans son premier ouvrage, que la musique de son temps avait pour base le genre diatonique synton de Ptolémée. Or, suivant la doctrine de ce théoricien de l'antiquité, les demi-tons de la gamme sont considérés comme majeurs, en sorte que *si et mi*, par exemple, sont abaissés: d'où résultent des tons majeurs, dans la proportion de 8 : 9, entre *ut ré*, et *fa sol*, et des tons mineurs, dans la proportion de 9 : 10, entre *ré mi*, et *sol la*. Environ trente ans avant la publication des *Institutions harmoniques* de Zarlino, Fogliani avait donné les mêmes proportions, comme bases de la musique, dans sa *Musica theorica* (2e section, fol XVII-XXXI verso). Vincent Galilée (*voy.* ce nom) attaqua cette doctrine, dans son *Dialogo della musica antica et della moderna* (pp. 6 et suiv.), et soutint que le genre diatonique moderne n'est ni le diatonique synton de Ptolémée, ni celui de Didyme, mais l'ancien diatonique de Pythagore; enfin que les demi-tons, pour être justes, ne doivent pas être dans la proportion de 15 : 16, mais dans celle du limma des Grecs 243 : 256; enfin, que tous les tons *ut, ré; ré, mi ; fa, sol; sol, la*, sont égaux. Zarlino répondit à ces critiques par l'ouvrage suivant : 3° *Sopplimenti musicali, nei quali si dichiarono molte cose contenuta nei due primi volumi delle Istitutioni et dimostrationi ; per essere stata mal' intese da molti, et si risponde insieme alle loro calunnie. In Venetia appresso Francesco da' Franceschi, sanese*, 1588, in-fol. de 330 pages. Tout démontre dans cet écrit le profond chagrin que Zarlino avait éprouvé de la critique de Galilée (juste au fond, comme on le verra dans ma *Philosophie de la musique*), qui, ayant été son élève, lui paraît avoir fait preuve d'ingratitude et d'envie; mais, en homme supérieur, il sut se modérer et répondre avec mesure à son adversaire (qu'il ne nomme pas) dans ce livre, remarquable, d'ailleurs, par la disposition des objets et par la clarté de la discussion. L'ouvrage est divisé en huit livres. Dans le premier, l'auteur considère la musique sous les rapports historiques et philosophiques. Dans le deuxième, il examine les divers systèmes des anciens concernant la classification des sons et la formation de leurs échelles tonales. Le troisième livre est consacré à l'examen des proportions des intervalles, et particulièrement à la défense de celles du diatonique synton de Ptolémée, considérées comme bases de la tonalité. Le quatrième traite des genres, et particulièrement du diatonique; le cinquième est relatif à la constitution tonale des intervalles; le sixième traite des tons et de leur nombre; le septième, de la mutation des tons et de ses espèces; le huitième de la mélopée et du chant. Dans sa réplique (*Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*, Florence, 1589, in-8°), Galilée ne garda aucune mesure, et ne se souvint pas de ce qu'il devait de respect au vieillard illustre qui avait été son maître. On ne trouve dans son écrit qu'ironie, injures et divagations. Malgré la bonté de sa cause au fond, l'opinion publique ne fut pas pour lui (1) : tout l'avantage de la discussion resta à Zarlino, et, chose singulière, le système de proportions numériques adopté par celui-ci d'après Fogliani, est devenu la base de la théorie mathématique de la musique jusqu'à l'époque actuelle. Zarlino fut aussi attaqué par Artusi (*voyez* ce nom), à l'égard de sa doctrine, dans l'écrit intitulé : *Impresa del R. P. Gio. Zarlino di Chioggia*. Bologna, 1604, in-4°. Une ancienne traduction française manuscrite des *Institutions harmoniques* de Zarlino par *Maistre Jehan Lefort, musicien*, se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris; elle était autrefois dans la Bibliothèque de Coislin; plus tard elle passa à celle de Saint-Germain-des-Prés, et en dernier lieu-là où elle est aujourd'hui. Quoique le style en soit un peu vieux, elle est fort bonne. Le même ouvrage a été traduit en hollandais par J.-P. Swelinck, et en allemand par J.-G. Trost.

Indépendamment des traités de musique mentionnés précédemment, Zarlino a publié quelques autres écrits dont voici les titres : 4° *Trattato della pazienza*. Venise, Francesco de' Franceschi, sanese, 1561, in-4°; Trévise, Giulio Trento, 1579, petit in-4°. 5° *Informazione intorno l'origine della congregazione dei reverendi frati Cappucini*. Venise, Dominique Nicolini, 1579, petit in-4° de 65 pages. 6° *Discorso intorno al vero anno e il vero giorno, nel quale fu crocefisso N. S. Gesù Cristo*. Venise, Nicolini, 1579, petit in-4°. 7° *De vera Anni forma sive de recta ejus emendatione;* ibid., 1580, in-4°. 8° *Risoluzione di alcuni dubbi sopra la correzione dell' anno fatta*

(1) *Pare* (dit Doni, *in Op.* t. I, p. 372) *che si possa concludere a favore del Zarlino, che in oggi veramente si adoperi il syntono, e non altro diatonico e consequentemente che gli argomenti del Galilei siano cavillosi e sofistichi.*

*dal papa Gregorio XIII*; ibid., 1583, in-8°. Tous ces écrits ont été recueillis en une collection intitulée : *Di tutte l'Opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di capella della Sereniss. Signoria di Venetia, ch' ei scrisse in buona lingua italiana, già separatamente poste in luce, hora di nuovo corrette, accresciute e migliorate, insieme ristampate*. Venise, Francesco de' Franceschi, Sanese, 1589, 4 vol. in-fol., ordinairement reliés en deux tomes. Le premier volume renferme les Institutions harmoniques ; le second, les Démonstrations ; le troisième, les Suppléments musicaux, et le dernier, les petits écrits sur diverses matières.

Zarlino avait annoncé, dans l'avis au lecteur de l'édition des *Institutions harmoniques* publiée en 1573, qu'il était occupé de la rédaction d'un traité général de toutes les parties de la musique, et qu'il se proposait de le donner au public sous le titre de *Melopeo, o Musico perfetto*. A la fin du huitième livre des *Supplementi musicali*, il dit aussi que les vingt-cinq livres *De Re musica* qu'il avait promis, et qu'il avait écrits en langue latine, étaient prêts à paraître avec celui qu'il appelait *Melopeo* o *Musico perfetto*. Enfin, dans l'avertissement de son petit traité *De vera anni forma*, publié en 1580, il s'exprime ainsi : *Quin etiam libros viginti quinque, De Utraque Musica inscriptos, non sine multo sudore composuerim, quos brevi, ut confido, tibi in apertum relatos leges*, etc. Cependant ces importants ouvrages n'ont point paru, et les manuscrits n'en ont point été retrouvés. On peut voir à ce sujet ce que j'en ai dit à l'article *Cerone*. Le père Martini possédait un traité manuscrit de Zarlino, qui est passé dans la bibliothèque de l'Institut musical de Bologne, et qui est intitulé : *Trattato che la quarta et la quinta sono meazane tra le consonanze perfette ed imperfette.*

On ne connaît pas de portrait gravé authentique de Zarlino, mais il existe une médaille indiquée dans l'Histoire métallique du comte André Giovanelli qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Saint-Marc de Venise. Cette médaille a été dessinée, et le dessin est avec ceux de la collection formée par l'abbé Bottari au séminaire de l'évêché de Venise. Une des faces représente le buste de Zarlino avec l'inscription *Joseph Zarlinus ;* à l'autre on voit un orgue avec ces mots au contour : *Laudate cum in chordis.*

Indépendamment de la monographie de l'abbé Ravagnan sur Zarlino, on a de M. Caffi (voyez ce nom) une notice intitulée : *Narrazione della vita e delle opere del prete Gioa. Zarlino, maestro celeberrimo nella cappella ducale di Venezia*. Venise, 1836, in-8°. Cette notice a été reproduite par l'auteur dans son livre intitulé : *Storia della musica sacra nella già cappella di San Marco in Venezia* (Venise, 1854, deux vol. in-8°), t. I, pages 129-154.

**ZARLINO** (Lotario). Sous ce nom d'un auteur inconnu, a été publié un poëme italien dont le contrepoint est le sujet et qui a pour titre : *L'Arte dell' contrappunto, passatempo armonico-poetico in ottava rima, composto e dedicato alla nobil donna la Signora contessa Fanny Pieri nata Spannacchi da*, etc. Sienne, 1828.

**ZARNACH** (Auguste-Christian), directeur de l'école des pupilles à Potsdam, né le 21 septembre 1777 à Nebmke, dans la Vieille Marche, où son frère était pasteur. Après avoir étudié la théologie à l'Université de Halle ; il fut pendant quelques années instituteur à Francfort-sur-l'Oder. En 1805, il obtint sa nomination de second pasteur à Beeskow. En 1818 il échangea cette position contre celle de directeur de l'école de Potsdam, où il exerça une puissante influence sur le chant en chœur. Une grave accusation, dont il se justifia complétement, ayant été portée contre lui en 1824, sa santé s'en altéra, et il mourut le 13 mars 1827. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Die Deutschen Volkslieder mit Volkweisen für Volkschulen, nebst einer Abhandlung über das Volkslied* (Les Chants populaires allemands à l'usage des écoles du peuple, avec une dissertation sur le chant populaire), Berlin, 1819-1820, deux parties in-8°.

**ZAVAGANTI** (Simon), compositeur, né à Vérone, fut maître de chapelle dans la cathédrale de cette ville, et vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : *Messe e sacre lode co'l basso e stromenti*, e *parte senza co'l organo*, *op.* 1. Venise, Vincenti, 1641.

**ZEBELL** (...), violoniste allemand, fut attaché à l'orchestre du théâtre du Vaudeville à Paris, vers 1805, et mourut dans cette ville en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour violon, avec basse, op. 1, Paris, Naderman. 2° Variations ou études sur les airs *Que ne suis-je la fougère* et *les Folies d'Espagne*, Paris, P. Petit. 3° Trois duos faciles pour deux violons, op. 2, Paris, Sieber. 4° Trois duos progressifs, op. 3, *ibid.* 5° Trois duos concertants, op. 4, *ibid.*

**ZEIDLER** (Jean-Georges), né à Chemnitz, en Misnie, vers 1590, fit ses études à Iéna et y publia une thèse intitulée : *Ternarius musicus. Disputatio pro loco.* Iéna, 1615, in-4° de 4 pages. Les trois questions posées dans cette thèse sont : 1° Si l'on peut faire usage, par mouvement semblable, de *deux consonnances parfaites entre les mêmes parties*. 2° Si l'on peut employer de la même manière deux dissonances. 3° Si le musicien doit être philosophe.

**ZEIDLER** (Maximilien), maître de chapelle à Nuremberg, naquit dans cette ville, le 22 mai 1680. Ayant perdu son père à l'âge de dix ans, il entra à l'école de Saint-Sébald, y fit ses études et y apprit la musique sous la direction de Schwemmer. En 1697, il devint élève du célèbre organiste Pachelbel pour la composition, et apprit aussi à jouer de tous les instruments à vent, du violon et du clavecin, pour être ce qu'on appelle en Allemagne *musicien de ville*. Une occasion favorable s'étant présentée pour voyager avec un riche négociant de Nuremberg, il visita les villes principales de l'Autriche, et profita à Vienne des conseils de Fux ou Fuchs, maître de chapelle de l'empereur. De retour à Nuremberg, il s'y livra avec succès à la composition, écrivit des cantates d'église, des oratorios de la Passion et des sérénades. Son mérite le fit choisir en 1705 pour remplir la place d'organiste de l'église Sainte-Marie dans sa ville natale. Plus tard il alla à Francfort et à Mayence en qualité de musicien de ville, et en 1712, il reçut sa nomination de maître de chapelle à la même église de Nuremberg. Après en avoir rempli les fonctions pendant trente-trois ans, il mourut le 19 septembre 1745.

**ZEIDLER** (Charles-Sébastien), fils du précédent, naquit à Nuremberg le 24 septembre 1719, et y mourut le 15 mars 1780, à l'âge de soixante-sept ans. Au nombre de ses ouvrages littéraires, on trouve une dissertation intitulée : *Dissertatio epistolica de veterum philosophorum studio musico*, Norimbergæ, 1745, in-4° de 12 pages.

**ZEILER** (le père Gallus), bénédictin bavarois, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Cithara Mariana, sedecim antiphonis laudes concinne resonantibus animata.* Augsbourg, 1734. 2° Trente motets allemands, *ibid.*, 1736. 3° *Duodecim Magnificat quorum pars prima 6 solmniora; secunda 6 minus solemnia exhibet*, ibid., 1737. 4° *Viginti Benedictiones pro solemni octava Corporis Christi, etc., quatuor vocibus ord.* 2 *violinis et organo neces. violone.* 2 *clarinis vel lituis adhibendis*, etc., op. 7, *ibid.*, 1739. 5° *XVI Antiphonæ*, ibid., 1740.

**ZEILMANN VAN SALM** (Gérard), prédicateur hollandais, vécut à Amsterdam dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un sermon intitulé : *Het wel en Gode behagend zingen, voorgesteld en aangeprezen in ene Kerkelijke redevoering*, etc. (Le beau chant, agréable à Dieu, présenté et recommandé dans un sermon, etc.), Amsterdam, 1774, in-4°.

**ZEITZING** (Pierre), facteur d'orgues renommé en Silésie, naquit à Jauer en 1731, et mourut à Frankenstein, le 13 mars 1797. Il a construit plus de quarante grands instruments considérés comme excellents.

**ZELENKA** (Jean-Dismas), né à Lannowicz, en Bohême, étudia en 1717 le contrepoint sous la direction de Fux, à Vienne, et fut un des plus savants musiciens de son temps. Dans sa jeunesse, il entra au service de l'électeur de Saxe, en qualité de violoniste, puis il eut le titre de maître de chapelle de ce prince. En 1723, il assista au couronnement de l'empereur Charles VI à Prague, et écrivit pour cette circonstance l'opéra latin *Sub olea pacis, et palma virtutis, conspicua orbis regiæ Bohemiæ corona*, qui fut exécuté par les élèves de l'université. Ce compositeur mourut à Dresde, le 22 décembre 1745. Il a écrit plusieurs messes solennelles, des vêpres, *Magnificat*, *Requiem*, et d'autres compositions pour l'église. On voit figurer sous son nom, dans l'ancienne collection de Breitkopf, un *Kyrie* à quatre voix, deux violons, deux violes, orgue, deux hautbois, cornet et trois trombones, en manuscrit.

**ZELLBEL** (Ferdinand), directeur de musique et organiste à l'église Saint-Nicolas de Stockholm, naquit en 1689, et obtint sa place d'organiste en 1717. Il a publié un traité du tempérament musical intitulé : *Temperatura tonorum*, Stockholm, 1740, in 8°. Ce musicien a laissé aussi en manuscrit un traité de la basse continue, en langue suédoise.

**ZELLER** (G.-B.-L.), directeur de la chapelle du duc de Mecklenbourg-Strélitz, né en 1728, étudia la musique à Berlin. Entré au service du duc de Mecklenbourg, il fut particulièrement chargé de la direction du théâtre, et composa pour son service : 1° *Polixène*, monodrame représenté en 1781. 2° *Le Brigand honnête homme*, opéra, 1789. On connaît aussi

sous son nom un concerto de violon, écrit en 1761. Il mourut à Neu-Strélitz, le 18 avril 1803, à l'âge de soixante-quinze ans.

**ZELLER** (CHARLES-AUGUSTE-FRÉDÉRIC), conseiller de l'enseignement supérieur du royaume de Prusse, né dans le Wurtemberg, le 15 août 1774, a été d'abord prédicateur à Brunn, puis a dirigé en 1804 une école des pauvres à Tubingue, d'après le système de Pestalozzi. Un an après, il était pasteur et professeur au gymnase de Saint-Gall; au mois d'avril 1809 il a obtenu la place de conseiller des études dans le royaume de Prusse. Il vivait encore à Kœnigsberg en 1832. Ce savant a publié un livre intitulé : *Beitrægs zur Beförderung der Preuss. National-Erziehung* (Essai pour l'avancement de l'éducation nationale en Prusse). Kœnigsberg, Degen, 1810-1817, in-8°. La quatrième partie de cet ouvrage contient des éléments de musique et de chant pour les écoles populaires, d'après les principes de Pestalozzi. Cette quatrième partie a pour titre : *Elemente der Musik*, Kœnigsberg, 1810, un volume in-8° divisé en deux parties, la première de cent cinquante et une pages, la deuxième de cent quatre-vingt-douze.

**ZELTER** (CHARLES-FRÉDÉRIC), né à Berlin le 11 décembre 1758 (1), était fils d'un maître maçon et fut d'abord obligé d'exercer l'état de son père. Toutefois, il avait reçu une bonne éducation, parlait et écrivait plusieurs langues, et avait fait une étude approfondie de la musique. Dans sa jeunesse, il avait appris à jouer du piano, de l'orgue et du violon. Ce dernier instrument fut particulièrement l'objet de ses études; il y acquit une certaine habileté et joua souvent la partie de premier violon dans les orchestres. Son père avait exigé qu'il étudiât l'architecture pour en faire sa profession. Tous les travaux de sa jeunesse furent interrompus par la cécité dont il fut frappé à l'âge de 17 ans, à la suite d'une longue et dangereuse maladie. Dans cette triste situation, il revint à l'étude du clavier du piano qui fut sa seule ressource contre l'ennui. Ayant enfin recouvré la vue, il put reprendre le cours de ses études et se livrer à son penchant invincible pour la musique. Devenu l'élève de Fasch dans cet art, il en fut aussi l'ami dévoué. Une intime amitié le lia à Gœthe jusqu'à la fin de ses jours. Bien qu'il ne cultivât la musique que dans les moments de loisir qu'il pouvait dérober à sa profession, il fit de bonne heure ses premiers essais de composition dans des recueils de chants qui eurent du succès. Les biographes allemands disent qu'il surpasse, dans ce genre de pièces, ses contemporains Reichardt et Schultze, et qu'il y a dans sa manière plus d'originalité, dans son expression plus de force que dans la leur. Après la mort de Fasch, Zelter se chargea de la direction de l'Académie royale de chant fondée par cet homme vénérable, et le roi de Prusse le nomma professeur de musique à l'Académie des beaux-arts de Berlin, en 1809, sur la proposition de Guillaume de Humbold. Il fonda aussi une société lyrique (*Liedertafel*) qu'il dirigea longtemps avec zèle et qui prit son nom après sa mort. Il avait composé pour cette société environ quatre-vingt-quinze chœurs pour des voix d'hommes. Depuis 1796 jusqu'en 1832, il entretint avec Gœthe une active correspondance qui a été recueillie après leur mort par M. Riemer, conseiller et bibliothécaire du grand-duc de Saxe-Weimar (*Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter*, Berlin, 1833-1836, six volumes in-8°), et dans laquelle on trouve des passages et des anecdotes remplis d'intérêt concernant beaucoup d'artistes. Nul doute que les rapports fréquents de Zelter avec le grand poëte n'aient exercé de l'influence sur le goût et sur les opinions du premier relativement à l'art. La mort inopinée de Gœthe fut si douloureuse pour son vieil ami, que deux mois s'étaient à peine écoulés depuis cet événement, lorsque lui-même descendit au tombeau, le 15 mai 1832. Zelter avait été marié deux fois. De son premier hymen, il avait eu deux fils, dont l'aîné mourut en 1812 et le plus jeune en 1816. Son influence sur les progrès de la musique en Prusse fut considérable. Il forma plusieurs élèves distingués, à la tête desquels se place Mendelssohn. On a gravé de la composition de Zelter: 1° Ténèbres à quatre voix sans accompagnement, Leipsick, Hofmeister. 2° Plusieurs chants séparés à trois et quatre voix sur des poésies de Schiller, de Gœthe et de quelques autres, Berlin, Lischke, Trautwein. 3° Quatre recueils de chants, romances et ballades à voix seule, avec accompagnement de piano, Berlin, Schlesinger. 4° Six chansons allemandes pour une voix de contralto, Berlin, Trautwein. 5° Six *idem*, pour voix de basse, *ibid*. Zelter a publié la biographie de Fasch avec son portrait, sous ce titre : *Biographie* von *C. F. C. Fasch*, Berlin, Schlesinger, 1801, grand in-4°. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de cantates pour voix seule et chœur, de chorals et

(1) Suivant la *Gazette musicale* de Berlin, 1833, n° 36, Zelter serait né à Pitzon, près de Potsdam; mais lui-même dit que Berlin fut le lieu de sa naissance, dans son autobiographie, datée du 2 septembre 1808.

de morceaux de musique d'église, ainsi que quelques essais de musique dramatique, des sonates et d'autres pièces pour le piano. On a aussi de lui plusieurs morceaux relatifs à la musique publiés dans des journaux, entre autres : 1° Sur la représentation de l'*Alceste* de Gluck au théâtre de l'Opéra de Berlin, dans le cinquième numéro du journal intitulé l'*Allemagne* (*Deutschland*), 1796, pages 267-293. 2° Exposé d'une scène de l'opéra de Benda, *Roméo et Juliette*, dans le premier volume du *Lycée des beaux-arts* (Lyceum der schœnen Künste), Berlin, 1797.

**ZELTNER** (Gustave-Georges), professeur au gymnase d'Altorf, puis à celui de Nuremberg, naquit à Hilpolstein, près de cette dernière ville, et mourut à Nuremberg, le 24 juillet 1738. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *De Choreis veterum Hebræorum*. Altorf, 1726, in-4°.

**ZENARO** (Jules), compositeur né à Salo, vers le milieu du seizième siècle, est connu par un recueil de *Madrigali spirituali a 3 voci*, lib. 1, in Venetia, 1590, in-4°.

**ZENTI** (Jérôme), facteur de clavecins italien, vers la fin du dix-septième siècle, avait inventé des instruments de ce genre, en forme de triangle dont les côtés étaient inégaux, avec deux claviers et trois registres placés sur le côté le plus petit du triangle, et qui avaient autant de son que les clavecins de la plus grande dimension, suivant ce que rapporte Bontempi (*Historia musica*, p. 47.)

**ZERLEDER** (Nicolas), *cantor* à Burg, vers le milieu du dix-septième siècle, est cité par Mattheson (*Ehrenpforte*, p. 401) comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Musica figuralis*, qui n'a point été imprimé.

**ZEUNER** (Maxime), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom un recueil intitulé : *Teutsche weltliche Stücklein mit 4 Stimmen* (Petites pièces mondaines allemandes à quatre voix). Nuremberg, 1617, in-4°.

**ZEUNER** (Charles-Traugott), pianiste et compositeur, né à Dresde, le 28 avril 1775, y commença fort jeune l'étude de la musique et du piano, puis il alla prendre des leçons de Türk (*voyez* ce nom), à Halle. De retour à Dresde, il y vécut quelque temps ; puis il fit un voyage à Paris en 1803, résida à Vienne deux ans après, et enfin se rendit à Pétersbourg, où il rencontra Clementi. Charmé par le talent de ce maître, il devint son élève et réforma son mécanisme. Après un long séjour dans la capitale de la Russie, où il composa la musique de plusieurs ballets, entre autres de celui qui avait pour titre *Le Mois de mai*, il retourna à Dresde. Ayant fait un voyage à Paris en 1840, il y mourut le 24 janvier 1841, laissant à sa ville natale, par son testament, une somme d'environ quarante mille francs. Sa musique, particulièrement ses concertos pour le piano, a joui de beaucoup d'estime. Les principaux ouvrages de sa composition sont : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 11; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concertos pour piano et orchestre, n° 1 (en *fa*), op. 12, *ibid.* ; n° 2 (en *mi* bémol), op. 13, *ibid.* 3° Air russe varié pour piano, violon et violoncelle, op. 6, *ibid.* 4° Polonaise pour piano à trois mains, Vienne, Mollo. 5° Polonaise à quatre mains, op. 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Fantaisies pour piano seul, op. 5, 7, 9, 14, *ibid.* 7° Variations sur un thème de Paisiello, op. 3, Vienne, Mollo.

**ZEUSCHNER** (Tobie), notaire public et organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, naquit, dans la première moitié du dix-septième siècle, à Neurode, dans le comté de Glatz. Le 4 mai 1649, il fut nommé organiste de Saint-Bernard à OEls, et le 24 février 1654, il obtint le titre de *notaire public* à Breslau. Enfin, la place d'organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine lui fut confiée le 18 octobre 1655 ; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 15 septembre 1675. Zeuschner a publié de sa composition : 1° Airs pour la nouvelle année 1660, Breslau, Godefroid Grüoder, 1660, in-4°. 2° *Musikalische Kirch- und Haus Freude von 4, 5 und 6 Singstimmen und 2 Violinen, 3 Trombonen*, etc. (Morceaux pour l'église et la chambre à quatre, cinq et six voix avec deux violons, trois trombones, etc.), Leipsick, 1661, in-4°.

**ZIANI** (Pierre-André), compositeur vénitien d'un mérite distingué, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il ne fut pas maître de chapelle de Saint-Marc, dans sa ville natale, comme le disent Laborde, Walther et autres, mais organiste du second orgue de cette église. Il succéda à Cavalli en cette qualité, le 20 janvier 1668, et conserva sa place jusqu'au mois de janvier 1677. Alors il entra au service de l'impératrice Éléonore, femme de Léopold I^er, et mourut à Vienne, en 1711. Cependant, suivant M. Caffi (1), il s'éloigna de Venise et se rendit à Naples, où il entra au service de la chapelle royale, parce que,

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 304.

s'étant présenté au concours, au mois d'avril 1676, pour la place de maître, devenue vacante par la mort de Cavalli, il se vit préférer son compétiteur *Natale Monferrato*. Suivant le même écrivain, ce fut à Naples qu'il mourut. Il avait fait représenter à Venise les opéras dont les titres suivent, avant de quitter cette ville : 1° *La Guerriera Spartana* en 1654. 2° *Eupatra*, en 1655. 3° *La Fortuna di Rodope e di Dalmira*, 1657. 4° *L'Incostanza trionfante*, 1658. 5° *Antigona delusa da Alceste*, 1660. 6° *Annibale in Capua*, 1661. 7° *Gli Scherzi di fortuna*, 1661. 8° *Le Fatiche d'Ercole*, 1662. 9° *L'Amor guerriero*, 1663. 10° *Alcibiade*, 1667. 11° *Semiramide*, 1670. 12° *Eraclio*, 1671. 13° *Attila*, 1672. 14° *La Schiava fortunata*, en société avec Cesti, 1674. 15° *Leonida in Tegea*, en collaboration avec Draghi, 1676. On connaît aussi de ce compositeur : 16° *Le Lagrime della Vergine*, oratorio composé en 1662. 17° *Sacræ Laudes completens tertiam missam psalmosque dominicales 5 vocibus et 2 instrumentis partim necessariis et partim ad libitum decantandæ*, op. 6, Venetiis, 1659. 18° Sonates à trois, quatre, cinq et six instruments, op. 7, Freyberg, 1691, in-fol. Les titres de ses autres ouvrages sont inconnus.

**ZIANI** (Marc-Antoine), neveu du précédent, né à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, écrivit pendant plus de vingt ans pour les théâtres de cette ville, et fut appelé à Vienne en 1703, en qualité de second maître de chapelle. On n'a pas de renseignements positifs sur la date de sa mort, mais on croit qu'il décéda à Vienne vers 1720. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Cantaule*, à Venise, en 1679. 2° *Alessandro Magno in Sidone*, ibid. 1679. 3° *La Ninfa bizzarra*, ibid., 1680. 4° *Alcibiade*, ibid., 1680. 5° *La Virtù sublimata dal grande*, ibid., 1683. 6° *Tullio Ostilio*, ibid., 1685. 7° *L'Inganno regnante*, ibid., 1688. 8° *Il gran Tamerlano*, ibid., 1689. 9° *Creonte*, ibid., 1690. 10° *Falsirena*, ibid., 1690. 11° *L'Amante Eroe*, ibid., 1690. 12° *Marte deluso*, ibid., 1691. 13° *La Virtù trionfante dell' amore e dell' odio*, ibid., 1691. 14° *Rosalinda*, ibid., 1693. 15° *Amor figlio del merto*, ibid., 1693. 16° *La Moglie nemica*, ibid., 1694. 17° *La Finta Pazzia d'*[illegible] ibid., 1694. 18° *Domicio*, ibid., [illegible] *Costanza in trionfo*, ibid., 1696. [illegible], ibid., 1696. 21° *Odoardo*, ibid., 1697. 22° *Il Giudizio di Salomone*, ibid., 1697. 23° *Egisto, re di Cipro*, ibid., 1698. 24° *Gli Amori tra gli Odi*, ibid., 1699. 25° *Teodosio*, ibid., 1699. 26° *Il Duello d'amore e di vendetta*, ibid., 1700. 27° *Giordano Pio*, ibid., 1700. 28° *Meleagro*, ibid., 1700. 29° *Temistocle*, ibid., 1701. 30° *Romolo*, ibid., 1702. 31° *Esopo*, ibid., 1703. 32° *Alboino*, à Vienne, en 1707. 33° *Chleonida*, ibid., 1709. 34° Le premier acte d'*Atenaide*, en 1714. 35° *Gesù flagellato*, oratorio, *ibid.* On connaît aussi, sous le nom de cet artiste, six trios pour deux violons et basse, gravés à Amsterdam, chez Roger.

**ZIBULKA**. *Voyez* **CIBULKA**.

**ZICK** (Werner), organiste et compositeur, fut membre de l'ordre des Frères de la charité et directeur du chœur de leur couvent à Prague, où il mourut le 1er octobre 1755. Il avait appris la composition à Vienne sous la direction de Reutter, de Schmitt et de Tuma. Zich a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

**ZIEGLER** (Jean-Christophe), directeur de musique et organiste à Wittenberg, vers 1700, y a publié de sa composition : *Intavolatura per viola di gamba*, consistant en entrées, allemandes, courantes, sarabandes et caprices, in-8° oblong.

**ZIEGLER** (Chrétien-Théophile), né le 15 mars 1702 à Pulszoitz, dans la Lusace supérieure, où son père était organiste et professeur du collége, commença ses études musicales et littéraires dans la maison paternelle, puis il alla les continuer à Halle, dans la maison des Orphelins, en 1715. Vers 1723 il alla à Dresde prendre des leçons de basse continue, de contrepoint, et d'orgue chez Heinichen, Weiss, Pezold et Pisendel. De retour à Halle, il y passa quatre années à étudier le droit et à composer divers morceaux de musique. En 1727 il fut appelé à Quedlinbourg en qualité d'organiste de la cour, et en 1730 il eut le titre d'organiste de l'église principale de cette ville. Ziegler a laissé en manuscrit un traité d'harmonie divisé en deux parties et intitulé : *Der Wohlinformirte General-Bassist* (Le parfait accompagnateur de la basse continue.)

**ZIEGLER** (Jean-Gottlieb), né à Dresde, en 1688, étudia l'orgue et la composition sous la direction de Pézold, de Zachau, de Bach et de Thelie, puis il voyagea quelque temps pour perfectionner son goût. De retour à Dresde, il y fut nommé organiste et directeur de musique de l'église Saint-Ulric. Il vivait encore en 1731. Ce musicien a laissé en manuscrit deux années complètes de musique d'église, et deux traités de musique intitulés 1° *Neu erfundene musikalische Anfangs-Gründe, die sogenannten*

*Galanterien betreffend* (Nouveaux éléments de musique concernant les ornements appelés *galanteries*. 2° Nouvelle instruction concernant la basse continue.

**ZIEGLER** (François), moine de l'abbaye d'Eberbach, dans le Rhingau, a fait graver à Nuremberg, en 1740, un recueil de pièces d'orgue intitulé : *LXXXIV Interludia sive breviores versiculi ad musicam choralem ubique necessarii.* Quelque temps après, il a fait paraître un deuxième recueil de pièces pour le même instrument, contenant quatre vingt-quatre petites fugues.

**ZIEGLER** (Antoine), poëte dramatique, qui vivait à Vienne, en Autriche, vers 1820, a publié une sorte d'almanach musical intitulé : *Adressenbuch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-, Kammer-, Theater, und Kirchen-Musikern*, etc. (Livre d'adresses des musiciens, amateurs et professeurs de musique attachés à la cour, à la chambre, aux théâtres et aux églises, etc.), Vienne, Strauss, 1823.

**ZIMKEISEN** (Eucharius), *cantor* à l'église Saint-Paul de Francfort-sur-le-Mein, vers la fin du seizième siècle, a publié un recueil de mélodies pour des cantiques, sous ce titre : *Kirchengesang mit Noten.* Francfort, 1584, in-fol. (livre rare).

**ZIMMER** (Robert), né à Berlin, le 17 janvier 1828, apprit les éléments de la musique dès ses premières années. Depuis 1848 jusqu'en 1850, il suivit les cours de philosophie de l'université, et le professeur Dehn lui enseigna la théorie de l'harmonie et du contrepoint; puis il se rendit en Italie pour y compléter ses connaissances musicales par l'étude des monuments historiques de l'art. De retour à Berlin, il s'y livra à l'enseignement de la musique. En 1856, il fut nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts et y donna, dans les premiers mois de 1857, des conférences sur l'histoire de la musique de clavecin et de piano, qui eurent un grand succès. Malheureusement ces intéressantes séances furent interrompues par la maladie inflammatoire qui le conduisit au tombeau, le 8 décembre 1857, avant d'avoir accompli sa trentième année. On a de lui un écrit qui a pour titre : *Gedanken beim Erscheinen des 3ten Bandes der Bachgesellschaft in Leipsick* (Pensées sur la publication du troisième volume de la *Société de Bach à Leipsick*), Berlin, M. Hertz, 1854, in 8°. C'est une critique sévère, mais juste, du volume de pièces de clavecin dont Ch. Ferd. Becker a été éditeur.

**ZIMMERMAN** (Pierre-Joseph-Guillaume), né à Paris, le 19 mars 1785, est fils d'un facteur de pianos de cette ville. Entré au Conservatoire de musique comme élève, en l'an VII (1798), il y fut placé sous la direction de Boieldieu pour le piano, et suivit d'abord le cours d'harmonie de Rey, puis celui de Catel. Au concours de l'an VIII (1800), il obtint le premier prix de piano, et eut pour concurrent Kalkbrenner, à qui le second prix fut décerné. Deux ans après, Zimmerman eut aussi au concours le premier prix d'harmonie. Devenu plus tard élève de Cherubini, il a fait sous la direction de ce maître illustre un cours complet de composition, et a acquis des connaissances très-étendues dans l'art d'écrire en musique. En 1816, il a été nommé professeur de piano au Conservatoire qui, depuis la restauration avait pris le titre d'*École royale de chant et de déclamation*. La manière dont il a rempli les fonctions de cette place lui a fait acquérir une juste célébrité, car il a formé une multitude de bons élèves dont *soixante-deux* ont obtenu un premier prix dans les concours du Conservatoire; enfin parmi ceux qui ont été formés par Zimmerman comme virtuoses ou comme compositeurs, on remarque le prince de la Moskowa, Alkan, Dejazet, Fessy, Prudent, Ambroise Thomas, Marmontel, Ravina, De Ponck, Goria, Lefebure, Lacombe et plusieurs autres devenus célèbres. En 1821, la place de professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire, ayant été mise au concours après la mort d'Eler, Zimmerman eut la victoire sur ses concurrents, et la place lui fut décernée; mais obligé d'opter entre cette place et celle de professeur de piano, il donna la préférence à cette dernière. La prodigieuse activité déployée par cet artiste comme professeur, activité dont il n'y a peut-être jamais eu d'exemple, l'a obligé à renoncer de bonne heure à se produire en public comme virtuose et à négliger son talent d'exécution pour consacrer le peu de temps dont il pouvait disposer aux travaux de la composition. Ceux-ci même ont été souvent entravés par le nombre immense d'élèves à qui Zimmerman donnait des soins. Toutefois, il a fait représenter à l'Opéra-Comique, au mois d'octobre 1830, l'opéra en trois actes de sa composition intitulé l'*Enlèvement*. Malgré les défauts considérables du poëme, qui exerce en France une grande influence sur le succès des ouvrages lyriques, le public remarqua dans la partition de cet opéra une facture savante, une mélodie franche, naturelle et d'un beau caractère, enfin des effets neufs d'harmonie et d'instrumentation. Zimmerman a écrit aussi *Nausica*, opéra

sérieux pour l'Académie royale de musique, qui n'a pas été représenté. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque les ouvrages suivants : 1° Premier concerto pour piano et orchestre dédié à Cherubini, Paris, Janet et Cotelle. 2° Deuxième *idem*, Paris, A. Petit. 2° (*bis*). Sonate pour piano seul, op. 5, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Fantaisie pour piano sur l'air : *Salut*, etc., op. 3, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Rondeau tyrolien sur la valse d'*Emma*, Paris, A. Petit. 5° Badinage sur l'air : *Au clair de la lune*, op. 8, Paris, Janet et Cotelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Rondeau brillant (en *la*), Paris, Leduc; Vienne, Mechetti. 7° Variations sur la romance : *S'il est vrai que d'être deux*, op. 2, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° *Idem*, sur le thème : *Guardami un poco*, op. 6, Paris, Janet; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Romance de Blangini : *Il est trop tard*, avec dix variations brillantes, précédées d'un prélude, op. 7, Paris, Leduc. 10° *Le Bouquet de romarin*, varié, op. 12, *ibid.* 11° *La Gasconne*, bluette avec variations, Paris, A. Petit. 12° Variations et finale sur l'air d'*Emma*, ibid. 13° Rondeau sur un motif du *Serment*, d'Auber, op. 27, Paris, Troupenas. 14° Vingt-quatre études pour le piano, divisées en deux livres, op. 21, Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 15° *Les Délices de Paris*, contredanses variées, *ibid*, 16° Six recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc, Janet, etc. Zimmerman a publié un excellent cours d'études pour former l'éducation d'un pianiste, et comme exécutant et comme compositeur. Cet ouvrage, intitulé : *Encyclopédie du pianiste*, renferme une méthode complète de l'art de jouer du piano, dans les deux premières parties, et un traité d'harmonie et de contrepoint dans la troisième. Les services rendus à l'art par ce professeur ont été récompensés par la décoration de la Légion d'honneur. Il est mort à Paris, en novembre 1853.

**ZIMMERMANN** (Mathias), né la 21 septembre 1625 à Eperies, en Hongrie, fit ses études à Thorn, à Strasbourg et à Leipsick, puis fut recteur du collége de Leutsch, dans la haute Hongrie, ministre à Eperies, et en dernier lieu ministre et surintendant à Meissen. Il mourut à Leipsick, le 29 novembre 1689. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Analecta miscella menstrua eruditionis sacræ et profanæ, theologicæ, liturgicæ*, etc., Meissen, 1674, in-4°. Il y traite de l'usage des trompettes à la guerre (p. 518).

**ZIMMERMANN** (Jean-Gualbert), moine bénédictin d'un couvent de la haute Silésie, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : Amusement musical pour le clavecin, en six parties, Breslau, 1743.

**ZIMMERMANN** (Antoine), maître de chapelle du prince Bathyani et organiste de l'église cathédrale de Presbourg, né en 1741, mourut le 8 octobre 1781. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1, Vienne. 2° Six *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Concerto pour piano et orchestre, op. 3, Vienne, 1783. 4° *Andromède et Persée*, monodrame, en extrait pour le piano, *ibid.* Cet artiste a laissé en manuscrit : 5° XIV symphonies pour l'orchestre. 6° Six sextuors pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse. 7° Concerto pour le hautbois. 8° Symphonie concertante pour deux bassons. 9° Concerto pour la harpe. 10° XII quintettes pour trois violons, alto et basse. 11° XII quintettes pour flûte, deux violons, alto et violoncelle. 12° *Pierre et Narcisse*, opéra.

**ZIMMERMANN** (S.-A.), pianiste et compositeur, professeur de musique à Manheim, a publié dans cette ville et à Darmstadt environ vingt œuvres de fantaisies, rondeaux et thèmes variés pour le piano, vers 1840.

**ZINDEL** (Philippe), compositeur allemand du commencement du dix-septième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Primitiæ Odarum sacrarum quatuor vocum*, Dillingen, 1609. 2° Complainte à trois voix, tirée des sept paroles prononcées par Jésus-Christ sur la croix, Augsbourg, 1612.

**ZINGARELLI** (Nicolas-Antoine), compositeur, né à Naples, le 4 avril 1752, perdit, à l'âge de sept ans son père, professeur de chant, et fut mis au Conservatoire de *Loreto*, où il apprit d'abord à jouer du violon. Fenaroli lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. On rapporte que, pendant le temps des vacances d'automne, le maître se retirait dans une petite maison de campagne qu'il possédait à Ottojano, et que Zingarelli, encore enfant, faisait souvent à pied les onze milles qui séparent Naples de ce lieu, pour porter à son maître des fugues et des contrepoints à corriger. Sorti du Conservatoire, il reçut aussi des leçons de l'abbé Speranza, un des meilleurs élèves de Durante. Son premier ouvrage de musique dramatique fut un intermède intitulé *I Quattro Pazzi*. Les élèves du Conservatoire l'exécutèrent aux ap-

plaudissements des professeurs. Cependant sa pauvreté ne lui permit pas d'attendre patiemment à Naples une heureuse occasion pour entrer dans la carrière de compositeur dramatique, et l'obligea à passer plusieurs années à Torre dell' Annunziata, dans la maison de MM. Gargane, en qualité de professeur de violon. Sa bonne fortune lui fit rencontrer plus tard une protectrice puissante dans la duchesse de Castelpagano. Cette dame, qui aimait passionnément la musique, prit chez elle Zingarelli comme son maître d'accompagnement, et contribua beaucoup à sa fortune et à sa renommée. Il écrivit chez elle, en 1779, une grande cantate (*Pimmalione*) qui n'a jamais été exécutée. Enfin, parvenu à l'âge de vingt-neuf ans, il donna le *Montezuma*, son premier opéra, au théâtre de Saint-Charles, le 13 août 1781. L'ouvrage n'eut pas de succès. Cet échec toutefois n'ébranla pas la confiance de la protectrice de Zingarelli. Recommandé par elle à la comtesse Castiglione, à la marquise Cusani et à l'archiduchesse Béatrice, il alla écrire, à Milan, l'*Alsinda*, qui fut représenté pendant le carnaval de 1785 et qui réussit. Dans le carême de la même année, il écrivit le *Telemacco* pour le même théâtre, et le nouveau succès que cet ouvrage lui procura lui donna une prédilection marquée pour Milan, où il composa *Ifigenia in Aulide*, en 1787; *La Morte di Cesare*, en 1791; *Pirro*, et *Il Mercato di Monfregoso* l'année suivante; *La Secchia rapita*, en 1793; *Artaserse*, en 1794; *Giulietta e Romeo* pour M^me^ Grassini, Crescentini et Bianchi, en 1796; *Meleagro*, en 1798; *Il Ritratto*, en 1799; *Clitennestra*, en 1801; *Il Bevitore fortunato*, et *Inès de Castro*, en 1803; enfin il écrivit, aussi pour Milan, les cantates *Oreste*, *Alceste*, et l'oratorio de la *Passion*, qui fut exécuté dans l'église de Saint-Celse. En 1789, Zingarelli avait été appelé à Paris pour écrire *Antigène*, grand opéra et froide composition qui ne réussit pas à l'Académie royale de musique. Après avoir visité la Suisse, il retourna à Milan. Il y obtint, en 1792, la place de maître de chapelle de la cathédrale; mais une position semblable lui ayant été offerte à *la Santa Casa* de Lorette, en 1794, il lui donna la préférence. Dans la même année il écrivit, à Venise, *Apelle e Campaspe* pour Crescentini, et, en 1795, *Il Conte di Saldagna*. Pendant les dix années de séjour de Zingarelli à Lorette, il composa une immense collection de musique d'église pour tout le service de l'année. Cette collection est connue en Italie sous le nom de l'*Annuale di Zingarelli*. On y remarque particulièrement une multitude de messes brèves.

En 1804, la mort de Guglielmi laissa vacante la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, à Rome; Zingarelli fut appelé à la remplir, et l'occupa jusqu'en 1811, écrivant dans cet intervalle plusieurs ouvrages pour les théâtres de Rome et de Naples, ainsi que divers oratorios et cantates. La naissance du roi de Rome vint tout à coup troubler l'existence paisible dont il jouissait dans la capitale du monde chrétien: car Napoléon ayant ordonné qu'on célébrât à cette occasion des fêtes dans toutes les villes de l'empire, et qu'on y chantât des *Te Deum* en actions de grâces, toutes les autorités de Rome se rendirent dans ce but à Saint-Pierre, où les musiciens de la chapelle et leur directeur avaient été convoqués. Mais en vain attendit-on Zingarelli; à toutes les sommations qui lui furent faites, il répondit qu'il ne connaissait pas à Rome d'autre souverain que le pape Pie VII, qu'on en avait arraché. Irrité de cette audace, le préfet le fit arrêter et conduire à Civita-Vecchia, où l'ordre arriva bientôt de l'envoyer à Paris. Toutefois, Napoléon, qui n'avait pas oublié le plaisir que la musique de *Roméo et Juliette* lui avait fait à Milan, à Vienne et à Paris, avait voulu qu'il fût traité avec les égards convenables, et quatre mille francs en or lui avaient été remis pour les frais de son voyage. En arrivant à Paris, il reçut quatre autres mille francs par l'intermédiaire du cardinal Fesch, et quelque temps après, l'empereur, lui ayant demandé une messe solennelle pour le service de sa chapelle, fut si satisfait de son ouvrage, qu'il lui fit remettre une somme de six mille francs, et lui accorda la liberté de retourner dans sa patrie. Pendant son absence, la place de maître de chapelle de Saint-Pierre avait été donnée à Fioravanti; Zingarelli n'eut donc plus d'autre parti à prendre que de retourner à Naples. Arrivé dans cette ville, vers la fin de 1812, il y fut, bientôt après, nommé directeur du Collège royal de musique de Saint-Sébastien, la seule école de musique qui restât debout pour succéder aux anciens conservatoires, et il prit possession de sa place pendant le mois de février 1813. Trois ans après, il succéda à Paisiello dans la place de maître de chapelle de la cathédrale.

Ce fut un événement funeste pour l'école renaissante de Naples, que le choix de Zingarelli pour la diriger. Esprit étroit, rempli de préventions et de préjugés, livré aux exercices d'une dévotion bigote, il n'avait ni l'activité, ni

l'énergie, ni la bienveillance naturelle envers la jeunesse, ni enfin le sentiment éclairé de l'art qui, seuls, peuvent imprimer un mouvement de progrès à un établissement de ce genre. On peut affirmer que, loin d'avoir fait quelque chose pour la prospérité du Conservatoire de Naples, il n'y a pas été un des moindres obstacles à la restauration de l'enseignement. Rien ne prouve mieux ce fait que l'heureux changement qui s'est opéré dans cette école après sa mort, lorsque la direction en a été confiée à Mercadante, artiste d'une bien plus grande portée. Zingarelli n'avait pas plus les qualités nécessaires pour enseigner les procédés de l'art d'écrire à de jeunes compositeurs, que pour diriger une école. Absolument ignorant des productions des grands musiciens qui s'étaient illustrés dans les pays étrangers pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, n'ayant ni méthode ni plan d'enseignement, mais seulement des traditions qu'il avait puisées dans les leçons de Fenaroli et de l'abbé Speranza, on l'a vu chasser du Collége de Saint-Sébastien son élève Mercadante, pour l'avoir surpris à mettre en partition des compositions instrumentales de Mozart. On lui a fait honneur de l'éducation musicale de ce même Mercadante, de Bellini, de Manfroce (qui se fût fait un beau nom s'il eût vécu), de Charles Conti, et des deux Ricci; mais ces artistes sont plus redevables à leur nature d'élite et à leurs propres efforts qu'aux leçons de leur vieux maître. A l'exception de Mercadante, musicien véritablement instruit, il y a plus d'instinct que de savoir dans les productions des autres. On compte aussi parmi les élèves de Zingarelli Pollini de Milan, Sgatelli, à Rome, M. Florimo, bibliothécaire du Conservatoire de Naples, et M. Lillo.

Dans les vingt dernières années de sa vie, Zingarelli écrivit une très-grande quantité de musique d'église, quoiqu'il ne travaillât que deux ou trois heures chaque jour. Après ses prières de chaque matin, c'était sa première occupation; puis il examinait pendant une heure les travaux de ses élèves, allait à la messe, se promenait, dînait à midi, dormait deux heures après son repas; se promenait dans sa chambre après la sieste, ou lisait la Vie des Saints, la Bible et des ouvrages de théologie; enfin, il se couchait à neuf heures. Tel fut l'emploi de son temps pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie. Il mourut le 5 mai 1837, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans et quelques jours. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'avait nommé un de ses membres associés en 1804; le 28 mai 1807, il reçut le diplôme de membre de l'Académie italienne des sciences, lettres et arts; et l'Académie royale des beaux-arts de Berlin le choisit pour son associé au moment où il venait d'expirer. Il était aussi membre de plusieurs sociétés musicales d'Italie et chevalier de l'ordre royal de François I^er^, de Naples.

La renommée de Zingarelli comme compositeur a été plus grande que son mérite. Il n'était pas dépourvu d'un certain sentiment délicat dans la mélodie; mais il avait peu d'idées, peu de force dramatique, et jamais il n'a su s'élever à de grands développements dans les situations où il aurait pu en faire usage. Son opéra religieux de *La Distruzzione di Gerusalemme*, est le seul de ses ouvrages où l'on remarque quelque énergie de sentiment. J'ai examiné avec soin plusieurs partitions de ses opéras, et j'y ai trouvé plus de choses médiocres que de bonnes. Un seul de ses ouvrages dramatiques (*Roméo et Juliette*) a échappé à l'oubli : cette partition même est de peu de valeur, car on n'y trouve réellement de remarquable que la mélodie *Ombra adorata, aspetta*, qui est de Crescentini. Le grand avantage dont a joui Zingarelli, et ce qui a fait sa réputation, c'est d'avoir eu pour interprètes des chanteurs tels que Crescentini, Marchesi, Babini, Rubinelli, Viganoni, la Morichelli, mesdames Grassini et Catalani, dans toute la beauté de leur talent. Comme la plupart des anciens maîtres de l'école napolitaine, il a traité la musique d'église dans le style concerté. Les qualités qu'on y remarque sont une manière facile d'écrire pour les voix, et un certain caractère d'expression tendre dans ses meilleurs ouvrages; mais elles sont ternies par une grande monotonie dans les formes et par beaucoup de négligences dans l'harmonie. Par reconnaissance pour le dévouement de Benedetto Vita, son domestique, qui lui avait consacré une partie de sa vie, il voulut laisser à ce fidèle serviteur, à défaut d'argent qu'il n'avait pas, ses livres et surtout une immense quantité de musique d'église qu'il se mit à composer pour lui, afin que Benedetto pût en vendre les originaux un certain prix après sa mort. Dès lors, bien plus occupé du soin d'augmenter le nombre de ses ouvrages que d'en perfectionner les idées et la forme, il se mit à écrire avec une si grande rapidité, qu'il y aurait lieu de s'étonner qu'il fût résulté autre chose, d'un travail si hâtif, que des compositions médiocres ou mauvaises. Le catalogue de tout ce qu'il a laissé en ce genre a été imprimé. Parmi

la multitude de productions qu'il indique, on compte trente-huit messes pour voix d'hommes avec orchestre; soixante-six messes pour différents genres de voix avec orgue; environ vingt-cinq messes pour deux et trois voix avec instruments; plus de vingt messes solennelles à quatre voix et orchestre; sept messes à deux chœurs; quatre messes de *Requiem*, dont une en *ré* mineur, deux en *mi* bémol et une brève à deux voix et orgue; seize Credo à trois et quatre voix, avec orchestre; 5 *idem*, avec orgue; 85 *Dixit* à trois, quatre et huit voix, avec orchestre ou orgue; une multitude de psaumes, entre autres 36 *Beatus vir*, avec orchestre ou orgue, et 49 *Confitebor*; 73 *Magnificat* à trois et quatre voix, avec orchestre ou orgue; 21 *Heures d'agonie*, à une, deux, trois et quatre voix, avec instruments et avec introduction pour violes, violoncelles et contrebasses; 29 *Te Deum* de tout genre; 28 *Stabat Mater*, idem; des vêpres complètes avec complies, des litanies, une immense quantité d'hymnes, d'antiennes et de motets, des répons et des leçons pour la semaine sainte, des graduels et offertoires, enfin neuf psaumes italiens à quatre voix et orchestre. Parmi tant de choses, dont un grand nombre est peu digne d'estime, un des meilleurs morceaux est le *Miserere* à quatre voix, sans accompagnement, que Zingarelli a composé pour les élèves du Conservatoire de Naples: là il y a véritablement un sentiment sublime par sa simplicité. Le caractère de la musique est si bien approprié aux paroles, l'harmonie est si pure, les voix sont si bien placées et se meuvent avec tant de facilité, que ce morceau, bien que fort court, doit être considéré comme une des meilleures productions de son auteur.

La liste la plus complète des opéras et cantates de Zingarelli que j'ai pu réunir est celle-ci: 1° *Pimmalione*, cantate à trois voix et orchestre, 1779. 2° *Montezuma*, à Naples, en 1781. 3° *L'Alsinda*, à Milan, 1785. 4° *Il Telemacco*, dans la même ville, 1785. 5° *Recimero*, à Venise, 1785. 6° *Armida*, à Rome, 1786. 7° *Ifigenia in Aulide*, à Milan, 1787. 8° *Annibale*, à Turin, 1787. 9° *Il Trionfo di David*, oratorio, 1788, remis en scène à Naples, en 1805. 10° *Antigone*, grand opéra, à Paris, 1789. Cet opéra, traduit en italien avec des changements, a été joué à Livourne, en 1790. 11° *La Morte di Cesare*, à Milan, 1791. 11° (*bis*). *L'Oracolo Sannito*, Turin 1792. 12° *Pirro*, dans la même ville, en 1792. 13° *Il Mercato di Monfregoso*, dans la même ville, 1793. 14° *La Secchiâ rapita*, dans la même ville, 1793. 15° *Artaserse*, dans la même ville, 1794. 16° *Gli Orazzi e Curiaci*, à Turin, 1794. 17° *Apelle e Campaspe*, à Venise, 1794. 18° *Il Conte di Saldagna*, dans la même ville, 1795. 19° Stances du vingtième chant de la *Jérusalem délivrée*, à plusieurs voix avec orchestre, gravées en partition à Paris, en 1795. 20° *Romeo e Giulietta*, à Milan, en 1796. 21° *Mitridate*, à Venise, en 1797. 22° *Meleagro*, à Milan, 1798. 23° *Carolina e Menzicoff*, chanté par Marchesi et Madame Catalani, à Venise, 1798. 24° *Edipo a Colona*, dans la même ville, en 1799. 25° *Il Ritratto*, à Milan, 1799. 26° *Il Ratto delle Sabine*, à Venise, en 1800. 27° *Clitennestra*, à Milan, en 1801. 28° *Il Bevitore fortunato*, dans la même ville, 1803. 29° *Inès de Castro*, dans la même ville, 1803. 30° *Francesca da Rimini*, cantate à Rome, 1804. 31° *Il conte Ugolino*, idem, ibid. 32° *Tancredi al sepolcro di Clorinda*, à Naples, 1805. 33° *Baldovino*, opéra, à Rome, 1810. 34° *La Distruzione di Gerusalemme*, oratorio scénique, à Rome, 1810. 35° *Berenice*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1811. 36° *La Reedificazione di Gerusalemme*, à Rome, pour Florence. 37° *Saulle*, oratorio. 38° *La Passione*, oratorio. 39° *Oreste*, cantate. 40° *La Morte d'Alceste*, idem. 41° *Nice d'Elpino*, idem. 42° *Saffo*, idem.

La vie et les ouvrages de Zingarelli ont été l'objet des opuscules dont les titres suivent: 1° *Necrologia di Nicolò Zingarelli, da Raffaele Liberatore*. Naples, 1837, in-8°, tiré à petit nombre et orné du portrait de l'artiste. 2° *Cenni storici di Nicolò Zingarelli, du Raimondo Guarini*; Naples, 1837, in-8°. 3° *Elogio di Nicolo Zingarelli*, par le marquis de Villarosa. Naples, 1837, in-8°. 4° *Notizie biografiche di Nicolo Zingarelli* (sans nom d'auteur); Naples, 1837, in-8°. 5° *Discorso per le solenne asequia dal cavaliere Nicola Zingarelli, da Antonio Minghetti*; Padoue, 1841, in-8°. Ce discours a été prononcé dans un service anniversaire pour la mémoire de Zingarelli, dans la cathédrale de Padoue.

**ZINK** (Bénoit-Frédéric), né le 23 mai 1743, à Husum, dans le Holstein, était complètement sourd dans son enfance; mais, à la suite d'un excès de boisson qui faillit lui coûter la vie, il recouvra l'ouïe et devint, sous la direction de son père, musicien de ville, habile sur le violon, le clavecin et l'orgue. Ayant fait un voyage en Norwége, il vécut quelque temps à Christiania, puis fut organiste à Schleswick, et en dernier lieu entra au service du duc de Meck-

lenbourg-Schwérin, en 1767. Il mourut à Ludwigslust, le 23 juin 1801, laissant en manuscrit des symphonies et des sonates de piano.

**ZINK** (Hartrach-Otbon-Conrad), frère du précédent, reçut aussi des leçons de musique de son père et apprit à jouer de plusieurs instruments; puis il se rendit à Hambourg, où son goût se forma par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre des artistes distingués pendant un séjour de dix ans. Vers 1780, il entra dans la chapelle du duc de Mecklenbourg-Schwérin, en qualité de première flûte de l'orchestre. Six ans après, il fit un voyage à Copenhague et y eut de si brillants succès, qu'il s'y fixa et fut admis au séminaire de cette ville en qualité de professeur de chant. Après en avoir rempli les fonctions pendant environ vingt-cinq ans, il est mort à Copenhague en 1812. On a publié les ouvrages suivants de cet artiste : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1, Berlin, 1782. 2° Six sonates pour piano, Leipsick, 1783. 3° Symphonie pour divers instruments, Berlin, Hummel, 1791. 4° Trois sonates pour piano et flûte, *ibid.*, 1792. 5° *Andante* avec vingt-quatre variations pour le piano, *ibid.* 6° Compositions pour le chant avec piano, 1re, 2e et 3e suites, Copenhague, 1792-1793. 7° *Die Nœrdliche Harfe, ein Versuch in Fragmenten und Skizzen über Musik und ihre Anwendung in Norden* (La Harpe du Nord, essai en fragments et esquisses sur la musique et son emploi dans le Nord), Copenhague, Brummer, 1802.

**ZINKEISEN** (Conrad-Louis Thierri), né à Hanovre, le 3 juin 1779, reçut les premières leçons de musique de son père, puis alla achever ses études dans cet art à Wolfenbuttel. Après avoir été quelque temps hautboïste dans un régiment d'infanterie à Lunebourg, il alla à Gœttingue, en 1805, en qualité de professeur de musique et de premier violon de l'orchestre. Ce fut dans cette ville qu'il étudia la théorie de la composition, sous la direction de Forkel. En 1819, il entra dans la musique du duc de Brunswick. Parmi ses productions, dont la plupart sont inédites, on remarque quatre ouvertures à grand orchestre, six concertos de violon, une symphonie concertante pour violon et alto, plusieurs thèmes variés pour violon, avec un second violon, alto et violoncelle, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, des duos pour violon et alto, un concerto pour clarinette, un *idem* pour hautbois, un *idem* pour basson, des thèmes variés pour ces instruments, et des chants à quatre voix.

**ZIPOLI** (Dominique), organiste de l'église des Jésuites, à Rome, au commencement du dix-huitième siècle, fut un des artistes les plus distingués de son temps. Il a publié de sa composition : *Sonate d' intavolatura per organo o cembalo, parte prima. Toccata, versi, canzone, offertorio, elevazioni, post-communio e pastorale*, Roma, 1716, in-4° oblong gravé. La seconde partie de cet œuvre contient des préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes et *partite*. Cet ouvrage est d'un très-bon style.

**ZOCCA** (Gaetano), violoniste distingué, naquit à Ferrare, en 1784. Les premières leçons de son instrument lui furent données par le professeur Jean Ballo, et son talent fut formé à Milan, par Alexandre Rolla (*voyez* ce nom). En 1816, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre et de la cathédrale, ainsi que de la société Philharmonique de sa ville natale. Son mérite, reconnu dans toute l'Italie, lui fit décerner le titre de membre honoraire des Académies philharmoniques de Bologne, de Modène, de Ferrare et de Rome. Il avait fondé une école pour la réforme de l'art de l'archet parmi les violonistes italiens; plusieurs artistes distingués s'y sont formés et ont opéré une amélioration sensible dans les orchestres de la Péninsule. Zocca mourut à Ferrare, le 14 septembre 1834.

**ZOEGA** (Chrétien), savant orientaliste, né à Hadersleben, enseigna les langues orientales à l'université de Leipsick, depuis 1686 jusqu'en 1695, puis remplit les mêmes fonctions à Kiel, et fut en dernier lieu pasteur dans une commune du pays d'Oldenbourg. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une dissertation intitulée : *De sententiis Talmudico-rabbinicis circa buccinam sacram Hebræorum*, Lipsiæ, 1692, in-4°.

**ZOELLNER** (Charles-Henri), compositeur, organiste et pianiste, naquit le 5 mai 1792, à OEls, en Silésie. Ses premières études furent faites au gymnase de sa ville natale ; puis il alla au Collége de la Madeleine, à Breslau, et y entra au séminaire évangélique en 1812; mais il en sortit un an après pour se vouer sans obstacle à la musique. Doué de rares talents, il aurait pu se faire un beau nom comme artiste; mais, dominé par de mauvais penchants, il ne sut jamais se maintenir dans une situation honorable et s'abandonna à toutes sortes d'excès. En 1814, il alla enseigner la musique à Oppeln, et y passa près de deux années, puis il visita Kalisch et s'établit à Posen. Après y avoir demeuré trois ans, il séjourna à Varsovie, où il rédigea un journal de musique;

puis il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Dresde; mais il refusa cette place pour voyager, donna des concerts à Londres, en Hollande et dans les villes de l'Allemagne rhénane. En 1823, il vécut à Leipsick, s'y livra à l'enseignement et publia quelques-uns de ses ouvrages. Pendant les années 1830 à 1832, on le retrouve à Stuttgard, d'où il s'éloigna pour aller à Hambourg, puis à Lubeck et à Copenhague. De retour à Hambourg, en 1833, il y exalta l'admiration par son talent sur l'orgue. Rien ne lui eût été plus facile que de se faire une situation brillante dans cette ville, mais sa mauvaise conduite eut bientôt achevé de ruiner sa santé. Le 22 septembre 1835, il se fit entendre pour la dernière fois sur l'orgue de Saint-Michel, et il expira le 2 juillet 1836. On connaît de lui un opéra intitulé : *Kunz de Kaufungen,* et le mélodrame *Une heure.* Dans la musique d'église, il s'est distingué par un style élevé, particulièrement dans le *Pater noster* de Jacobi, et dans quelques messes et psaumes. On a aussi de lui des pièces d'orgue de grand mérite. Parmi ses compositions gravées on remarque : 1° Sonate pour piano et violon, op. 7, Leipsick, Hofmeister. 2° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 10, Leipsick, Probst. 3° Sonate pour piano seul, op. 13, Hanovre, Bachmann. 4° Plusieurs rondeaux et variations pour le même instrument. 5° Des chants pour quatre voix d'hommes, Hanovre, Bachmann; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Méthode de piano, Hambourg, Cranz.

**ZOELLNER** (Charles), professeur de musique et directeur de la Société de chant à Leipsick, est né le 17 mars 1800, à Mittelhausen (Saxe). Il jouissait de la réputation de bon artiste et de musicien instruit, lorsqu'il mourut à Leipsick, le 25 septembre 1860. On a de sa composition : 1° Un recueil de *Lieder* à voix seule avec piano, sous le titre de *Liederfruhling;* Leipsick, Kistner, 1841. 2° Plusieurs recueils de chants pour quatre voix d'hommes; *ibid.* Une de ses compositions les plus remarquables en ce genre a pour titre : *Die Zigeuner* (Les Bohémiens).

**ZOGBAUM** (Gustave), professeur de musique à Berlin, est né dans cette ville, en 1814 (suivant le *Notiz-Kalender für Musiker*, de Chwatal). Il a beaucoup écrit pour le piano et pour le chant. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une collection de cent morceaux pour le piano, en 25 livraisons formant quatre volumes in-folio, sous le titre de *Immergrün,* op. 9; Berlin, Pœz. 2° Des rondos et rondinos, op. 15, 18, 31, et 37, *ibid.* 3° Des mazourkes, op. 14; *ibid.* 4° Des chansons d'enfants sans paroles, en deux suites; Berlin, Bock. 5° Des fantaisies et des variations sur des thèmes d'opéras. 6° Des polonaises, op. 48; Berlin, Challier. 7° Des morceaux élégiaques intitulés : *Perles de Salon,* op. 51; Berlin, Pœz. 8° Une méthode de doigter pour le piano, sous le titre de *Die Kunst der Fingerlœsung,* op. 43; *ibid.* 9° Une méthode pratique pour le même instrument avec quatre-vingts pièces d'exercices, op. 44, *ibid.* 10° Une méthode abrégée pour les enfants, intitulée : *Der Junge Pianist,* op. 52; *ibid.* 11° Plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule, avec piano.

**ZOILO** (Annibal), compositeur, né à Rome dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, depuis le mois de mars 1561 jusqu'au mois de juin 1570. Le 5 juillet suivant, il fut admis au collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale. L'époque de sa mort est inconnue. Plusieurs messes de sa composition se trouvent dans les volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome. On trouve aussi, dans un volume de la même chapelle, seize répons pour les matines des ténèbres de la semaine sainte, de sa composition. Plusieurs morceaux de ce compositeur ont été insérés dans les collections dont voici les titres : 1° *Dodici affetti, madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma,* in Venezia, l'Erede di Girol. Scotto, 1585, in-4°. 2° *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci,* etc. in Venezia, Giac. Vincenzi, 1586, in-4°. 3° *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 et 8 voci,* Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl. 4° *Paradiso musicale di madrigali et canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori,* ibid., 1596, in-4° obl. 5° *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ a Fabio Costantino romano urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ,* Romæ, ex typographia Bart. Zanetti, 1614. On trouve dans ce recueil un *Salve Regina* de Zoilo, à douze voix.

**ZOILO** (César), compositeur vénitien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a cinque voci, il primo libro, aggiuntovi il suo basso continuo a beneplacito.* In Venetia, appresso Bartholomeo Magni, 1620, in-4°.

**ZONARO** (Jules), compositeur italien, né à Salo (Lombardie), vécut vers la fin du sei-

zième siècle. On connaît de lui : *Il Primo Libro de Madrigali a tre voci ; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1589, in-4°.

**ZONCA** ou **ZONKA** (Joseph), né à Brescia, en 1715, y fit ses études et apprit, dans sa jeunesse, l'art du chant et la composition. Après avoir été ordonné prêtre, il entra dans la chapelle de l'électeur de Bavière, en qualité de basse chantante, en 1750. Il mourut à Munich en 1775. On cite de sa composition l'oratorio *la Mort d'Abel*, qui fut exécuté avec succès à Munich, en 1754, et l'opéra *Il Re Pastore*, représenté à la cour en 1760.

Un autre musicien du même nom (Jean-Baptiste) et de la même famille, naquit aussi à Brescia, en 1728, entra dans la chapelle de l'électeur Palatin, à Manheim, en 1761, puis suivit la cour de ce prince à Munich, et brilla au théâtre dans les opéras italiens. Retiré dans sa patrie en 1788, avec une pension de la cour, il est mort à Brescia en 1809, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Il était aussi compositeur et a fait graver, à Munich, les morceaux suivants, qu'il avait écrits pour son usage : 1° *Aria a basso solo* (Sulle sponde del torbido), con 2 *violini, viola, basso,* 2 *oboe e* 2 *corni.* 2° *Motetto a basso solo* (Et hos inter angures) con 2 *viol., viola, organo, basso,* 2 *flauti e* 2 *corni.* 3° *Idem* (Ah! mihi geminasse) *a* 2 *viol., viola, org.,* 2 *trombe e timpani.*

**ZOPFF** (Hermann), docteur en philosophie et compositeur à Berlin, né à Gross-Glogau, le 1er juin 1826, fut destiné par son père au commerce, et ses premières études musicales furent entravées par son apprentissage du négoce. D'ailleurs, les maîtres dont il recevait les leçons pour le piano et la théorie de la musique étaient dépourvus de talent et de méthode. Obligé de se vouer à une profession étrangère aux arts, il choisit l'agriculture et s'établit dans un village voisin du lieu de sa naissance. Cependant, il ne fut pas tellement absorbé par les travaux de sa nouvelle position, qu'il ne leur déroba souvent des heures où il faisait de nombreux essais de composition, sans posséder les connaissances nécessaires dans l'art d'écrire. Au nombre de ces essais était une ouverture à laquelle il donna le nom de *Jugend Symphonia*, et qu'il dédia à la Société des concerts de Glogau. Ayant enfin obtenu de sa famille l'autorisation de se livrer à l'étude sérieuse de la musique, il se rendit à Berlin en 1850. Il était bien tard pour commencer des études régulières, car il avait alors 24 ans, et il avait à réformer les défauts d'une mauvaise éducation première de l'art. Toutefois il ne se découragea pas. Protégé par le professeur Marx, il entra au Conservatoire fondé par Kullack et Stern et s'y livra à l'étude du piano. Dans le même temps, il suivit les cours de philosophie de l'Université, et le doctorat dans cette science universelle lui fut conféré en 1856. Le goût particulier de Zopff le portait vers la musique dramatique, pour laquelle il fonda une société qui devint, en 1854, une Académie spéciale pour ce genre de musique. Zopff a publié plusieurs cahiers de Lieder, quatre suites de danses et de marches pour le piano, d'autres pièces pour cet instrument. Il a arrangé diverses compositions de J.-S. Bach et de Beethoven. On connaît aussi de lui un écrit contenant des observations et des conseils pour les chefs d'orchestre au début de leur carrière : l'ouvrage a pour titre : *Erführungen und Rathschläge für angehende Dirigenten.* Leipsick, Kahnt.

**ZOPPI** (François), compositeur vénitien, entra au service de l'empereur de Russie, en 1756, avec une troupe de chanteurs italiens, et composa à Pétersbourg plusieurs opéras et oratorios dont on ne connaît que *Vologeso*, et *Il Sacrifizio d'Abramo.*

**ZORN** (Pierre), professeur d'histoire au Gymnase de Stettin, né à Hambourg en 1682, mourut à Thorn, le 23 janvier 1746. On a de ce savant les ouvrages suivants relatifs à l'histoire de la musique : 1° *Dissertatio de hymnorum latinæ ecclesiæ collectionibus, qua simul in hymno :* Veni Redemptor gentium, *vitiosa lectio nunc primum emendatur ex mss. Frid. Lindenbrogii*, Kiloni, 1709, in-4° de 19 pages. 2° *Commentatio de usu æreorum tripodum et cymbalorum in sacris Græcorum*, Kiel, 1715, in-4° de quatre feuilles et demie.

**ZORZI** (Jean), compositeur vénitien, d'une famille patricienne peu fortunée, fut élève de Benedetto Marcello, dont il était le parent, et vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Sa pauvreté le décida à se faire prêtre, ne pouvant vivre selon son rang dans le monde. Il fut, pendant quelque temps, attaché comme vicaire à l'église *S. Marziale*, de cette ville. Il était jeune encore lorsqu'il fut appelé à Florence en qualité de maître de chapelle d'une des églises de cette grande et noble cité. Plus tard, il obtint la même position à l'église Saint-Jean-de-Latran. L'époque de sa mort n'est pas connue. Zorzi a laissé en manuscrit des messes à quatre et à huit voix, des psaumes, des *Magnificat* et des motets, dont l'abbé Santini, de Rome, possède des copies.

**ZUANE**, connu sous le nom de **MISTRO** ou **MAESTRO ZUANE** (MAITRE-JEAN), avait sans doute un nom de famille qui est inconnu. Il naquit à Chioggia et succéda à Jacques *Filippo de' Servi* en qualité d'organiste du premier orgue de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, le 7 décembre 1406. Il mourut vraisemblablement au commencement de 1419, car il eut pour successeur *Mastro Bernardino*, le 3 avril de cette année. Il existait autrefois quelques morceaux de musique d'église de ce maître dans les archives de la chapelle Saint-Marc, mais ces précieuses reliques ont disparu depuis longtemps.

**ZUANMARIA**, le plus ancien et le plus célèbre joueur de cornet de Venise, vécut dans la première moitié du seizième siècle et fut attaché à la chapelle ducale de Saint-Marc, dans cette ville. Cet artiste, remarquable pour son temps, a été loué par *André Calmo*, son contemporain, dans ses poésies latines.

**ZUBER** (GRÉGOIRE), musicien de ville et violoniste à Lubeck, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° *Paduanen, Gaillarden, Balleten, Couranten, Sarabanden, etc., von 5 Stimmen* (Pavanes, gaillardes, ballets, courantes, sarabandes, etc., à cinq parties), Lubeck, 1649, in-4°, première partie. La deuxième partie de cet œuvre, contenant des pièces instrumentales à deux et à quatre parties, avec basse continue, a été publiée à Francfort-sur-le-Mein en 1659, in-4°.

**ZUCCALMAGLIO - WALDBRUHL** (A. WILHELM DE), né en 1805, à Waldbrühl, fit de bonnes études dans sa jeunesse et cultiva les sciences avec succès. Plus tard, il fit de longs voyages, et sa vie fut aventureuse. En 1835, il fut un des fondateurs de la Nouvelle Gazette musicale de Leipsick, et, sous le pseudonyme de *Gottschalk Wadel*, il y fit insérer des articles pleins d'amertume contre Meyerbeer, Berlioz et Bellini. Il a recueilli et publié plusieurs recueils de chants nationaux et de chansons populaires. Depuis 1848 jusques vers 1860, M. de Zuccalmaglio a vécu alternativement à Berlin et sur les bords du Rhin.

**ZUCCARI** (JEAN), compositeur dramatique, né à Mantoue vers la fin du dix-septième siècle, a écrit la musique de *Seleuco*, drame d'Apostolo Zeno, représenté, en 1725, au théâtre Sant' Angiolo, de Venise.

**ZUCCARI** (CHARLES), violoniste et compositeur, fut attaché au théâtre de l'Opéra italien de Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié dans cette ville : 1° *Art of Adagio playing* (Art de jouer l'*adagio*, collection de solos pour le violon, avec basse continue). 2° Trois trios pour deux violons et basse. On connaît aussi sous son nom, en manuscrit, des sonates pour violon avec basse et des duos pour violon et violoncelle.

**ZUCCARINI** (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de la cathédrale de Brescia, né dans cette ville vers 1550, s'est fait connaître par un œuvre intitulé *Dodici Sonetti a cinque voci; in Venetia, presso Angelo Gardano*, 1586, in-4° obl.

**ZUCCHELLI** (CHARLES), bon chanteur, né à Londres en 1792, de parents italiens, a débuté à Novare, en 1814, puis a chanté à Modène, à Livourne, à Milan, en 1818, à Rome, à Londres, en 1822, et enfin à Paris, où il fut attaché au Théâtre Italien depuis l'automne de la même année jusqu'en 1830. Il possédait une belle voix de basse, pure et bien timbrée ; ses intonations étaient justes, et il vocalisait avec facilité ; mais son chant était dépourvu d'expression et de chaleur.

**ZUCCHINO** (D. GEORGES), moine de Mont-Cassin, né à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, fit sa profession au couvent de Saint-Grégoire-le-Grand, à Venise. On a publié de sa composition : 1° *Harmonia sacra in qua motetta* 7, 8, 9, 10, 12, 16 *et* 20 *vocum, missæ autem* 8, 12 et 16 *vocibus contextæ*, Venetiæ, 1603, in-4°. 2° *Motteti e Messe a* 4 *e* 5 *voci co'l organo, libro primo. in Venetia, appresso Vincenti*, in-4°.

**ZUCHETTO**, connu sous le nom de **MISTRO** (MAESTRO) **ZUCHETTO**, fut le plus ancien organiste du premier orgue de la chapelle de Saint-Marc. Il fut appelé à cette place en 1318, et eut pour successeur *Francesco da Pesaro*, en 1337. Zuchetto fut aussi facteur d'orgues, suivant les renseignements fournis par M. F. Caffi, dans son histoire de la musique de la chapelle de Saint-Marc.

**ZUFFI** (JEAN-AMBROISE), organiste à Milan, au commencement du dix-septième siècle, est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° *Concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci; con basso continuo*, 1ª e 2ª *parte*, Milan 1621. 2° *Concerti* e *Magnificat a*4 *voci*, ibid., 1624.

**ZULATTI** (JEAN-FRANÇOIS), médecin de Venise, né à Céphalonie, a fait imprimer un *Discorso della forza della musica nelle passioni, nei costumi et nelle malattie, a dell' uso medico del ballo*, Venezia, pressu Lorenzo Basseglo, 1788, in-8° de 69 pages.

**ZULEHNER** (CHARLES), membre de la Société des sciences et arts de Mayence, est né

dans cette ville, en 1770. Ses maîtres de piano et de composition, à Paris et à Mayence, ont été Eckart, Philidor et Sterkel. Fixé dans sa ville natale, il y a rempli les fonctions de chef d'orchestre, et s'y est livré à l'enseignement et à la composition. Zulehner vivait encore à Mayence en 1830. Les productions connues de cet artiste sont celles-ci : 1° Concerto facile pour piano et orchestre, op. 5, Bonn, Simrock. 2° Premier quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 12, Mayence, Schott. 3° Deuxième *idem*, op. 13, Bonn, Simrock. 4° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Mayence, Schott. 5° Deux sonates pour piano et violon, op. 3, *ibid*. 6° Grande sonate pour piano seul, op. 1, *ibid*. 7° Fantaisie *idem*, op. 8, *ibid*. 8° Deux airs variés *idem*, *ibid*. 9° Cantate de francs-maçons, avec instruments à vent, en partition, *ibid*. 10° *L'Épiphania, ou les Trois rois*, de Gœthe, trio comique pour ténor et deux basses avec piano *ibid*. Zulehner a arrangé environ cent opéras, oratorios et autres grandes compositions pour le piano.

**ZUMBACH DE KOESFELD** (Lothaire), né à Trèves, le 27 août 1661, fit ses études chez les jésuites de sa ville natale et de Cologne, puis entra au service de l'électeur Maximilien-Henri, à Bonn, en qualité de musicien de la chambre. Il mourut le 29 juillet 1727, laissant en manuscrit un ouvrage intitulé : *Anweisung, wie mon vermittelst weiniger Regeln dia musikolischa Komposition gonz richtig troktiren mœga* (Introduction à la composition régulière par un petit nombre de règles combinées). Il est vraisemblable que c'est la traduction hollandaise de cet ouvrage que Conrad Zumbach de Kœsfeld, médecin à Leyde, et peut-être fils de Lothaire, a publiée sous ce titre : *Institutiones Musicæ, of Korte onderwyzingen rokende de Practijck von de Musijk; en inzonderheid von den Generolanbass, of Bassus continuus*, etc., Leyde, 1743 in-8° de 74 pages avec 8 planches.

**ZUMSTEEG** (Jean-Rodolphe), violoncelliste et compositeur, né le 10 janvier 1760 à Sachsenflur, dans le canton d'Odenwald, était fils d'un valet de chambre du duc de Wurtemberg qui le fit élever à l'école militaire, mais qui, ne lui trouvant pas de dispositions pour la carrière des armes, voulut en faire un sculpteur. Toutefois le penchant de Zumsteeg pour la musique triompha des résolutions du père, et enfin il lui fut permis de se livrer à la culture de cet art. Poli, Borani et Mazzanti, musiciens attachés à la chapelle ducale, dirigèrent ses études, tant pour l'instrument qu'il avait choisi que pour la composition. Dirigé par son instinct, et instruit par la lecture de quelques livres de théorie, de Mattheson et Marpurg, il s'essaya dans la composition, et écrivit des cantates pour le service de la cour. On en a publié quelques-unes après sa mort : presque toutes révèlent une heureuse organisation à laquelle il ne manqua, pour se développer, que des occasions plus favorables, un cercle moins étroit que celui où il vécut et des communications plus fréquentes avec de grands artistes. Admis dans la chapelle du duc, Zumsteeg n'y fut d'abord remarqué que comme violoncelliste; mais bientôt il se révéla comme compositeur par des travaux de tout genre, et surtout par le style dramatique, pour lequel la nature l'avait évidemment formé. Malheureusement le calme d'une petite cour et d'une ville si peu animée que Stuttgard (dans laquelle s'écoula toute sa vie) n'était pas ce qu'il fallait pour satisfaire la passion qu'il éprouvait pour l'art. Son activité de production était grande; mais après un ou deux essais, ses ouvrages rentraient dans son portefeuille, aucun n'était publié par la voie de l'impression, et le monde ignorait que, dans une ville du Wurtemberg, languissait l'âme d'un grand musicien. Après la retraite de Poli, la place de chef d'orchestre de la musique du duc lui fut donnée ; ce fut le seul encouragement qu'il reçut. Le reste de sa vie s'écoula dans cette obscure situation, et le 27 janvier 1802, une attaque d'apoplexie foudroyante mit fin à la carrière d'un artiste dont la destinée ne s'était point accomplie.

Zumsteeg avait écrit, pour le théâtre ducal de Stuttgard, les opéras dont voici les titres : 1° *Lo Loi tortore*. 2° *Renoud et Armide*. 3° *Tomira*, duodrame. 4° *Schuss von Gænsewitz*. 5° *El Bondokani*. 6° *L'Ile des esprits*, composition originale, et la plus beau de ses ouvrages. 7° *Zoloor*. 8° *Das Pfouen fest* (La fête du Paon); tous étaient restés en manuscrit, mais, après la mort de l'auteur, les quatre derniers ont été gravés en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, ainsi que dix-huit cantates dramatiques; *l'Adieu* et *la Féte du printemps*, de Klopstock, en partition, *ibid*. On a mis aussi au jour, après la mort de l'artiste, environ vingt cantates ou ballades à voix seule et avec piano, de sa composition, parmi lesquelles on remarque en première ligne *Colmo* de Gœthe, *Lenore* de Burger, et le monologue de *Morie Stuort*, par Schiller ; enfin sept suites de petites ballades. Parmi les plus belles compositions de Zum-

steeg, on cite aussi les chœurs pour les *Brigands*, de Schiller. Les seuls morceaux de musique instrumentale connus sous le nom de cet artiste sont un concerto de violoncelle, gravé à Augsbourg, chez Gombart, et des duos pour cet instrument, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

**ZUMSTEEG** (Gustave-Adolphe), fils du précédent, né à Stuttgard le 22 novembre 1794, fit son éducation musicale dans cette ville, et se fit éditeur de musique. Fondateur et l'un des membres les plus actifs de la société chorale *Liederkranz* de Stuttgard, il s'y faisait remarquer dans sa jeunesse par sa belle voix de ténor. Il est mort dans sa ville natale le 24 décembre 1859.

**ZUMSTEEG** (Émilie), fille de Jean-Rodolphe, naquit à Stuttgard le 9 décembre 1796. Virtuose sur le piano et cantatrice distinguée, elle brilla dans les concerts et se livra à l'enseignement du chant et du piano. On connaît d'elle quelques compositions pour le piano, et des *Lieder* qui ont été publiés à Stuttgard, Leipsick et Vienne. Elle est morte dans sa ville natale le 1er août 1857.

**ZYKA** (Joseph), violoncelliste distingué, né en Bohême vers 1730, vécut quelques années à Prague, puis se rendit à Dresde, où il entra dans la chapelle de l'électeur, en 1756. Huit ans après, il fut appelé à Berlin pour la musique particulière du roi, et il s'y rendit avec son fils (Frédéric), qui déjà se faisait remarquer par son talent sur le violoncelle. Joseph Zyka mourut à Berlin, en 1791, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

FIN DU TOME HUITIÈME ET DERNIER.



To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below
REF
REF
REF


Stanford University Libraries
3 6105 006 628 643
REF
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305

